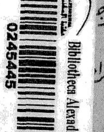
الواقعية في الفن



تألـ... ن فنكلشتين

ترجـ... عبد المنعم مجاهد

مراـ... ى هويدي



اهداءات ٢٠٠١
ا.د. أحمد أبو زيد
أنثروبولوجي

الواقعية فى الفن

تأليف : سيدنى فنكلشتين

ترجمة : مجاهد عبد المنعم مجاهد

مراجعة : د. يحيى هويدى

الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر

١٩٧١

هذه هى الترجمة العربية لكتاب :

REALISM IN ART

By

Sidney Finkelstein

International Publishers
New York
1954

مقدمة الترجمة

ليس هذا كتابا فى الفن بقدر ما هو كتاب فى فلسفة الجمال Aesthetics اذا ما فهمنا أن فلسفة الجمال لا تقتصر على دراسة المشكلات الجمالية ، بل تتجاوز الأمر الى أن تكون فلسفة للفن والأدب . واذا افترضنا صحة القضية التى تقسم الفكر الفلسفى الى معسكرين : معسكر المادية ومعسكر المثالية ، فسيترتب على هذا — كما ذهب نيدوشيفين فى دراسته القصيرة عن «علاقة الفن بالواقع»— أن ينقسم الفكر الجمالى الى معسكرين : معسكر الواقعية ومعسكر التجريدية .

وصاحب الدراسة الحالية من المؤمنين بهذا التقسيم الاساسى فى كل من الفلسفة الخالصة وفلسفة الجمال .. فهو فى هذا الكتاب يبحث فى الحقيقة عن علاقة الفن بالواقع أكثر مما يبحث فى المدارس الفنية .. ويخيل الى أنه انطلق أيضا من القضية التى أوردها الناقد الروسى بلنسكى Belinsky فى مقالته «فكرة الفن» من أن الفن ((تفكير)) بالصور .. ذلك أن المؤلف يبحث طوال كتابه عن الفكر الذى ألهم الأعمال الفنية وجعلها ترتبط بالناس وتطورهم الى الأمام، كما يبحث أيضا عن الفكر الذى عاق التقدم الانسانى وبالتالى عاق تقدم الفن ..

ولم يكتب صاحب الدراسة كتابه حبا فى البحث فى حد ذاته، بل هاله الوضع الراهن فى الفن الأمريكى حيث يعيش ، وأنه أصبح فى معظمه مبتعدا عن جماهير الناس . ولهذا تتبع الحركة الفنية فكرا وأسلوبا ليبين كيف أن الفن الواقعى ليس هو تقليد الواقع ونسخه كما تظن المدرسة الطبيعية ، بل الفن الواقعى هو الذى

يســـتطيع أن يرى ما هو ناهض في مجتمعه وعصره ٠٠ وعلى هــذا فليست الواقعية نتاج القرن التاسع عشر أو العشرين؛ بل انها تسرى فى تاريخ الفن كما تسرى روح الجماهير فى تاريخ الأمة ٠٠ وهكذا يواصل المؤلف رحلته التاريخية في مضــمار الفن جماليا ليصل الى دعوته الخاصة بربط الفن بجماهير الفقراء الباحثين عن مكان لهم تحت الشمس ٠٠

والمؤلف ، سيدنى فنكلشــــتين ، قد درس فى مدارس مدينة نيويورك ، وحصل على شـــهادات علمية من كلية مدينة نيويورك وجامعة كولومبيا ٠ وقد بدأ بدراسة الأدبين الانجليزى والأمريكى ، ثم تحول الى الموسيقا والفنون التصويرية والحفرية ٠ وقد كتب عدة مؤلفات منها «الفن والمجتمع» و « كيف تعبر الموسيقا عن الأفكار » و «الجاز : موسيقا شعب» والكتاب الحالى الذى نترجمه الآن ٠ وقد ورد فى قائمة كتب دار « الانترناشيونال ببلشرز » أن المؤلف أصدر أخيرا كتابا عن الاغتراب والوجودية فى الأدب الأمريكى ٠

والمترجم بدوره ماذا يريد أن يفعله بكتاب ما ترجمه ويريد أن يخرج للناس ؟ هل لا بد أن تكون وجهة نظره مطابقة تمــاما لوجهة نظر المؤلف ؟ ان المترجم الاشتراكى والديمقراطى الحــق فى بلادنا مطالب بأن يترجم للناس كتبا من خلال هذين المفهومين : الاشتراكية والديمقراطية ٠٠ بمعنى أن يكون الكتاب المترجم أداة لدفع المجتمع وتطوره وترقيه مع تفتيح الذهن على الفكر الانسانى لكى تتكون لدينا أرضية كبيرة تصلح لنا منطلقا بعد هذا بدل أن ننقد من غير أن نعرف وبدل أن نقبع فى سكون بدل أن نعرف ٠

لقد استطاع الكتاب الحــالى أن يبرز دور الفـــكر فى الابداع الفنى ٠٠ كما اســـتطاع أن يبرز كيــف أثر التـــكوين الاجتماعى والاقتصادى فى الفن وتطوره متمشيا فى هذا مع كتابات معظم أتباع المدرسة الواقعية فى مضمار فلســـفة الجمال : كريستوفر كودويل وجورج طومسون وجورج لوكاتش وارنست فيشر وهنرى لوفيفر ٠٠ كما استطاع أن يبرز اغتناء العمل الفنى عندما تكون الرؤية أوضح وأعرض وأعمق ٠٠

فاذا كانت تظل بلا بحث فى الكتاب مشكلات مثل: كيف يؤثر البناء الفوقى Superstructure الذى من بينه الفن فى تطوير القاعدة

الاجتماعية والاقتصادية ؟ ومشـــكلة هل الفن تعبير عن الواقع أم رفض له ؟ أى هل للفن دور ايجـابى أم يقتصر دوره على الكشف والتضوىء ؟ وما هى العناصر الذاتية التى كون بها كل فنان اسلوبه الخـاص ؟ . فان أوجه النقص أقل من أوجه الكمال ، ويكون الأمر ماسا أن يترجم لسد فراغ فى المكتبة الفنية والجمالية العربية .

مدينة المقطم

مجاهد عبد المنعم مجاهد
١٩٦٩/٧/٢٠

الفصل الأول

مدخل

هذا الكتاب عبارة عن دراسة للواقعية Realism في فنى الرسم(*) والنحت • فمن الضرورى طرح الموضوع نظرا لأن غالبية الناس فى الولايات المتحدة اليوم ليس لديهم سوى ايمـــان ضعيف بأنه يمكن لهذين الفنين أن تكون لهما أهمية فى حياتهم • ولا يرجع السبب فى هذا الى أن ما قد أنجز فى هذين الفنين يعد شـــيئا ضاربا فى العمق لدرجة لا تمكن من فهمه ، بل الأمر يرجع الى أن الجانب الأكبر من الرسم والنحت يتم انجازه اليوم بدون هدف اعطاء الناس معرفة مضيئة عن أنفسهم وعن الارض التى يعيشون عليها • بتعبير آخر انه ليس فنا واقعيا •

ليس الفن الواقعـــى هو الفن الذى يقتصر على رسم الشخصيات المعروفة والموضوعات المســـتمدة من الطبيعة ، بل الفن الواقعى هو الذى يكشف فى الوقت نفسه عن كل من فردية البشر وتشابههم مع جماهير البشر الأخرى • فرغم المظهر والخلفية التاريخية الماضية المختلفين اختلافا كبيرا ، أنهم يعيشـــون حيوات متمـاثلة ويواجهون المشكلات عينها • والفن الواقعى ينبه الناس الى جمال الطبيعة ، كما ينبههم الى جمال البشر• فهو يصور العلاقات الاجتماعية التى ينشغل بها الناس ، ويصور القوى التى تسبب لهم الضر ، ويصور الروابط التى تؤلف بينهم• وهذا الفن ــ يبين عن طريق اختياره لموضوعاته ــ كيف أن العالم يتغير ، كما يبين ماهو الجديد وماهو المتحرك والناهض بين الناس فى المجتمع • وهكذا يمكن أن يقال عن الفن الواقعى انه يعكس تاريخ زمانه • انه يمنـــح الناس وعيا

(*) نضلت ترجمة كلمة painting بفن الرسم بدلا من فن التصـــوير كما هو شائع للتمييز بينه وبين فن التصوير الفوتوغرافى خاصة وأن التصور يعنى التخيل على حين أن الرسم يعنى ترك الاثر (المترجم) •

بالنسيج الاعرض للمجتمع الذى يعدون هم جزءا منه ، ويبين لهم كيف أن مشكلاتهم انما يشـــاركهم فيهـــا الآخرون مشاركة تتم على مستوى عريض ، ومن ثم فانه يخلق شعورا بالقربى فيما بين النـــاس الذين لهم حياة ومشكلات مشتركة • فيحل الفن الواقعى المعرفة بالقـوى الحقيقية التى تغذى تطور الشعب وتكبته فى الوقت نفسه أيضـــا محـــل الآمال والمخاوف المبهمة غير المحددة • ومن هنا يسير الفن الواقعى باعتباره قوة فعالة فى التاريخ • الفن الواقعى هو فن تعليمى •

واليوم فى الولايات المتحدة ، تعد الواقعية والايمـــان بالانسان باعتبـــاره الموضوع الأولى للفن ، مفهـــومين محتقرين فى أعين حفنة من الفنانين ، وخاصة اولئك الذين يطلقون على أنفسهم تعبير « الجسورين » و «المتقدمين» و «الثوريين» • فهم يرسمون ـ فى ابهام ـ دوامة أو تشكيلات هندسية من الخط واللون • وهم يستشيطون غضبا اذا وصف هذا الفن بأنه فن لا انسانى ، ومع هذا تكشف تصريحـــاتهم التى يدلون بهـــا عن تمركز ذاتى هائل بدون أدنى ادراك بحضور البشر الآخرين فى العـــالم نفسه • فواحد من الفنانين التـــجريديين هو روبرت مذرول Robert Motherwell كتب : « يكاد أن يتكون ـ فى الأغلب ـ لدى الانسان انطباع بأن الفنانين التجريديين لا يحبون شيئا خلا فن الرسم » (١) • وكتب آخر هو ستيورت ديفنز Stuart Davis : « الفن التجريدى فى نظرى هو مثال لمنطق اللون ـ المســافة ، مثل تصميم لوحة لانســـان من المناطق الاستوائية ، فيفهم على أنه انسان حر عام » (٢) •

ويوصف هذا على نطاق واسع بأنه فن أمريكى ناضج وأنه نظرية فى الفن • وهكذا كتب توماس ب • هس Thomas B. Hess بمتحف الفن الحديث بنيويورك فى مجلة «أخبار الفن» عن بزوغ الفن التجريدى فى الولايات المتحدة : «هناك احتمال فى أن يتقرر ذات يوم أن الفن الامريكى قد بلغ عند هذه المرحلة ، مرحلة النضج»(٣)

ومع هذا ، فمنذ خمسين عاما ، عندما بلغت الولايات المتحدة بالفعل مرحلة النضج ، كان تراث الفن الامريكى واقعيا وديمقراطيا • لقد كان

---

(١) « مايعنيه الفن المجرد بالنسبة لى : تصريحات لستة من الفنانين» نشرة الفن الحديث ، نيويورك ، ربيع عام ١٩٥١ ، ص ١٢ •

(٢) المرجع السابق ، ص ١٥ .

(٣) « حولية أخبار الفن » نيويورك ، ١٩٥١ ، ص ١٥٧ .

فنا جريئا بالمعنى الحقيقى الوحيد الذى تحمله هذه الكلمة وهو يدافع عن الناس العاديين ضد قــوى الأنانية والشر للاحتكارات والتروستات التى كانت قد ظهرت ــ حتى فى ذلك الوقت ــ لتخنقهم . فكتب المهندس لويس سوليفان Louis Sullivan : « الوظيفة الحقيقية للمهندس المعمارى هى اقامة أمثال تلك الأبنية التى ستتفق مع الاحتياجات الحقيقية للشعب. وعلى أعماله أن تبرهن بايجاز ــ وحمل البرهنة ملقى على عاتقه ــ على أنه مواطن ديمقراطى ، وأنه ليس تابعا ، وأنه مؤيد للديمقراطية ، وأنه ليس أداة لأشد أشكال الفوضى خداعا» والتى وصفها بعد هذا على أنها «التكالب على جمع المال » (٤) وقال الرسام جون سلون John Sloan وهو يفسر الدافع الذى دفعه الى أن يرسم صورة من أدفأ وأرق صوره عن الشعب : « لا بد ان الحياة الانسانية جميلة » (٥) .

الهدف الأساسى لهذا الكتاب هو مناهضة التيار غير الانسانى وغير الديمقراطى الحالى فى الرسم الأمريكى برغم أن معظم الكتاب هو سياحة فى الماضى السحيق للفن . فهدف الكتاب هو بيان كيف أن الواقعية كانت منذ البداية هى القوة المحركة فى تطور الفن . وبطبيعة الحــال يختلف الفن الواقعى لكل عصر اختــلافا شاســعا عن الفن الواقعى فى العصور التالية . فالواقعية فى كل عصر انما تتوقف على المدى الذى أخذ الانسان فيه على عاتقه أن يكون سيدا للطبيعة ، مستحوذا على قوانينها ، محــولا اياها لصالح الإستخدام الانسانى . وهكذا تتوقف الواقعية على مقــدار تمكين ذلك العصر ــ الناس من معــرفة الكثير عن أنفسهم وعن العــالم الواقعى الخــارجى عنهم . فى كل عصر يوجد فن أكثر واقعية وأقــل واقعية . غير أن الفن الأكثر واقعية كان دائما هو التطور الجديد وأساس التقدم التالى للفن .

واليوم ، الحاجة فى الولايات المتــحدة ماسة الى الفن الواقعى ولا يقتصر الأمر على أن هذا النوع من الفن يمثل التطور التالى له ، بل يتعدى الأمر الى أن الفن الواقعى ضرورى لتقدم الوطن ولتقدم الناس أنفسهم . فالفن الواقعى هو وحده الذى يستطيع أن يعطى الناس وعيا بحياة الأمة وبأنفسهم وبعلاقاتهم بعدد لا يحصى من الآخرين ، وبحياتهم الحقيقية ، وبالكيفية التى يتحركون بها ، وبالقوى التى تعرقل تطورهم .

---

(٤) ل . سوليفان : « مسامرات روضة الاطفال وكتابات أخرى » نيويورك ، ١٩٤٧ ، ص ١٣٩ ، ١٥٠ ، ١٥٢ .

(٥) ل : جودريتش : « جون سلون » نيويورك ، ١٥٩٢ ، ص ٢٢ .

ان الفن الواقعي والجمال متشابكان • وترتبط القوة النوعية للفن في قدرته على تحريك الجماهير وتثقيفها ارتباطا متكاملا مع الاحساس بالجمال • وعلى أية حال ، يميل معظم منظرى الفن الى عزل الجمال عن الطبيعة الواقعية والتثقيفية للفن حيث لا يرون فى العمل الفنى الا أنه بكل بساطة لذة للحواس • لكن الاحساس بالجمال ــ كما يهمنى أن يبين الكتاب ــ هذا ــ ليس شيئا جامدا ظل يعيش دون تغير فى جميع الأزمان• ويبين تاريخ الفن أن مفاهيم الجمال كانت تتغير دائما على طول المدى مع الاحساسات المتطورة الدائمة للناس فى المجتمع ، ومع ادراكهم المتزايد بخصب العالم الخاص بهم • وكل خطوة فى اتجاه الواقعية انما هى غزو لعالم جديد للجمال • ومن الممكن فى الاجيال التالية أن يتطلع الانسان الى أشد الأعمـــال واقعية فى ماضى الفن لمجرد البهجة الحسية التى تمنحنا اياها ، متجاهلا الفكر العميق للفنان عن الحياة ، ذلك الفكر الذى جعل مثل هذا الكشف عن غنى العالم ممكنا • غير أن مثل هذه النظرة للفن انما تتجاهل العملية ذاتها التى جعلت العمل الفنى يخرج الى حيز الوجود•

ان أية نظرية للفن تبحث فحسب عن « الجمال المحض » بمعزل عن قدرة الفن على تجسيد الفكر عن الحياة وتثقيف الناس ، والتى تعزل الفن عن الحياة الاجتماعية ، والتى تحل الجهـــل محل المعرفة ــ هذه النظرية لا تؤدى الى مزيد من تطوير الفن ؛ بل تؤدى الى عكس ذلك •

وحتى يمكننا أن نفهم الفن ، علينا أن نفهم التفكير عن الحياة فى كل عصر ، ولكى نتمكن من هذا علينا أن نعرف الطريقة التى يتم خلالها انتاج ضروريات الحياة وقوى الانتـــاج وتنظيم الحيـــاة الاجتماعية ، وعلاقات الانتاج ، وتقسيم الطبقات الاجتماعية ، والمشكلات التاريخية التى ظهرت حتى يمكن حلها •

ان الاعمال الفنية هى من انتاج فنانين أفراد ، غـير أن الفن نفسه جزء من الحياة الاجتماعية ، واذا لم يكن الرسم والنحت جزءا من الحياة الاجتماعية فسيكون من المستحيل انتاج الرسومات الفردية وتماثيل النحت • الفن نفسه عبارة عن عمل ماهر ذى مستوى رفيع لا يهدف الى انتاج الضرورات المباشرة للحياة كالمأكل والمأوى • غير أن المعرفة ذاتها من جانب الفنان لما هو عليه نفسه وكذلك لما هى عليه حياته انمـا هى أمور تتوقف على الديناميات الاساسية للعمل التى تجعـــل المجتمع نفسه حيا ومتغيرا • فان أردنا أن نجد مفتاحا يلج بنا الى طبيعة الفن والجمال فعلينا أولا أن نفحصها من حيث عمليتها الدينامية •

الفصل الثانى

ديناميات العمل وعلاقتها بالجمال

كان كارل ماركس هو الذى قدم التعريف التقليدى لديناميات العمل:

«العمل فى المقام الاول عملية يشترك فيها كل من الانسان والطبيعة، وفيها يبدأ الانسان من تلقاء نفسه ، ينظم ويسـيطر على ردود الأفعال المادية بين نفسه والطبيعة ٠ فهو يضع نفسه مقابل الطبيعة على أساس أنه قوة من قواها ، وهو يطلق للحركة ذراعيه ورجليه ورأسه ويديه ، والقوى الطبيعية لجسمه ، لكى يتملك منتجات الطبيعة بشكل يتفق مع احتياجاته ٠ وهكذا ، فانه وهو يشتغل على العالم الخارجى ويغيره ، انما يغير فى الوقت نفسه طبيعته ٠ فيطور قواه ويرغمها على أن تسلك وفق تأثيره »(١)

ويضيف ماركس عن العملية الدينامية قوله : «انها اذن العمل من حيث هو عملية ــ هو الطبيعة الدائمة والظرف الاشـتراطى الذى يفرض نفسه على الوجود الانسانى»(٢) ٠

وهذه العملية خلاقة ، لأنها تبدل الطبيعة بدءا من أول صناعة الأداة واختراع القوس والسهم الى أشد منتجـات الحيـاة الصناعية الحديثة تعقدا ٠ وهى عملية خلاقة لأنها تبدل من الناس المشتركين فيها أيضا ٠ ومن خلال تبـديل الطبيعة ، يتعلم المجتمع كل شىء يعرفه عن تكوين الطبيعة وقوانينها وكيف يمكن استغلالها من أجل المزيد من التبديل فى الطبيعة ٠ فقد علمت الأدوات الحجرية الاولى النـاس صـفات الانواع

(١) ك ٠ ماركس : « رأس المال » المجلد الاول ، نيويورك ، ١٩٤٧ ، ص ١٥٦ ــ ١٥٧ ٠

(٢) المصدر السابق : ص ١٦٤ ــ ١٦٥ ٠

المختلفة للحجر . وعلمهم القوس والسهم الصفات المختلفة للخشب . ولقد مكنت قدرة صيد الحيوان بمثل هذه الاسلحة الناس على تعلم تكوين الحيوانات وحياتها . وعلمت الزراعة الناس طبيعة البذور والنباتات والفصول والمطر وشروق الشمس ، وقام العمل - باعتباره عملية - بتغيير الناس وذلك بتطوير مهارتهم و « قواهم المستكنة » ؛ بل والحواس نفسها وهكذا « فان تشكيل الحواس الخمس هو من عمل التاريخ كله للعالم حتى الآن »(٣) .

يمكننا أن نجد فى هذه الرابطة العضوية بين العمل من حيث هو عملية وتطور الحواس مفتاحا للسبب الذى من أجله يبدو الجمال « عديم النفع » للغاية ، و « غير عملى » تماما ، ومع هذا ينبع من أوجه النشاط الأساسية للحياة . وعلى هذا فان « الحواس المحدودة بالاحتياجات العملية ليس لها الا معنى ضيق . فالانسان المطحون البائس المضطرب ليست لديه قابلية لتذوق أجمل المسرحيات ، وتاجر المعادن لا يرى سوى القيمة فى السوق لا جمال المعدن وأصالته .. ومن ثم فان اضفاء الطابع الموضوعى objectivization على الوجود الانسانى بطريقة نظرية وعملية أيضا يعنى جعل حواس الانسان انسانية ، وبالمثل فانه يخلق الحواس الانسانية المتطابقة مع الفن المتسع للحياة الانسانية والطبيعة » .

ليست الحواس مجرد « ثقوب » فى الجسم من خلالها تصب « الاحساسات » . فهى - أولا وقبل كل شىء - أفعال للطبيعة تقع على الجسم . وهى أيضا أوجه نشاط للجسم نفسه تشتمل على تآزر العينين والأذنين والجلد واليدين واللمس واستخدام الأشياء وتغييرها . ومن نافلة القول أن نذكر اننا لا نستطيع أن نرى ما لم ننظر . وكلما ازددنا معرفة ازددنا رؤية . وعلينا أن نتعلم كيف نرى وكيف نشعر . وكلما ازددنا عملا - سواء كان عملنا أشبه بالنجار فى تحويل الخشب الى منضدة أم كان عملنا يشبه الانسان المشارك فى الحياة الاجتماعية محاولا أن يجعل العالم أفضل - ازدادت حواسنا نفسها تطورا خلال مثل هذا العمل . وهكذا يبدأ النجار يعرف الخشب وصفاته المختلفة عن طريق الابصار واللمس ويبدأ الشخص المشارك فى الحياة الاجتماعية النشطة يرى الناس رؤية مختلفة عن الشخص الذى يعيش حياة معزولة متمركزة حول ذاته ومليئة بالرعب .

ان « اضفاء الطابع الموضوعى على الوجود الانسانى » يعنى أولا

(٣) ك . ماركس وف . انجلز : « الادب والفن » نيويورك ، ١٩٤٧ ، ص ١٦ .

تعلم ما هى عليه الطبيعة حقا خلال تشكيلها وتغييرها · ومن خلال أوجه النشاط ، مثل جمع المواد الغـذائية والصـــيد والزراعة والرى وبناء السدود ، لا يعود الناس ينظرون الى الطبيعة على انها شىء يثير الرعب ، أو على أنها شىء يفوق الطبيعة البشرية · ويبدأ الانسان يسـتحوذ على الحقيقة التى تنادى بأن الطبيعة هى « شىء » شىء موجود ، مختلف عن البشر ، لها كيانها الخاص وقوانينها الخاصة · وعلى طول مدى هـذه العملية ، التى هى عملية اجتماعية تتضمن العديد من الافعال الجمعية يولد الناس الكلمات والأصوات الموسيقية والعبارات والصور · وهـذه هى « صور » images الطبيعة · فكلمة « غزال » هى صورة لغـزال من خلق الانسان ، تماما مثلما صورة غزال هى صورة لغزال من خلق الانسان ·

والكيفية التى تولدت بهـا الكلمات وتكوينها من الصور البسيطة مثل « غزال » أو « شجرة » الى تجسيد الخبرات الانسانية والاجتماعية المعقدة ذات الطابع التعميمى لهى مسألة ليس موضعها هذا الكتاب ، بل موضعها تاريخ للغة والأدب · كما أن الكيفية التى جسدت بها الموسيقا الصور الانسانية هى موضوع بحث آخر · الا أن الشىء الذى يجب أن ننوه به هنا هو أن هذه الصور ليست مضاعفة للطبيعة أو « نسخا لها عديم الجدوى · فهذه الصور هى ابداعات من جانب الانسان تجسـد بشكل محســوس ملموس التصـــورات عن الطبيعة والوعى · ومن ثم فانها تمكن الناس أيضا من التفـكير فى الطبيعة · وهى تأخذ شـــكلا موضوعيا مثل الحديث أو الصورة فى الرسم · وعلى هذا تمـكن تفكير انسان ما أن يتصل بتفكير انسان آخر · انها تصـبح ملكية اجتماعية عامة · انها تصبح جزءا من الحياة الواقعية الخارجية بالنسبة للانسان بمثل ماهى من ابداعهم · وهى بالمثل أيضـــا شكل من « جعـل حواس الانسان انسانية » فتجعله واعيا بالعالم الذى يصطدم بالبشر ـ بجانب أنها شكل من « خلق الحواس الانسانية » ـ وهى تنمى الادراكات الحسية متطابقة مع الغنى المتسع للحياة الانسانية والطبيعية » (٤) ·

وقد ظهر الفن فى الحياة المشاعية البدائية بشكلين : الشكل الأول هو شكل موضوعات النفع المادى مثل الأدوات والأسـلحة · فالأدوات البحرية ظهرت فى العصر الباليوليتى الأدنى أو العصر الحجرى القديم

---

(٤) المصدر السابق ·

وكانت فى البداية أحجارا بسيطة ثم تم انتقاؤها بسبب شكلها ثم جرى شطفها وأخذ فى تشــكيلها وذلك كخطوة ، أكثر تقدما ثم تمت اعادة تشكيلها تماما لملاءمة الحاجة الانسانية • وكانت صناعة الفخار أحــد الانجازات الكبيرة التى قام بها المجتمع البدائى وهو يعيد تشكيل المواد لتلائم احتياجات الانسان •

أما الشكل الآخر للفن فهو شكل الطقوس القائمة على العقــائد السحرية ، وقد ظهر هذا الشكل أيضــا فى العصر الحجرى القديم • فالعادات العملية السحرية فى المجتمع المشــاعى البدائى كانت محاولة للسيطرة على قوى الطبيعة ، وهى محاولة قامت على أساس الاعتقاد بأن محاكاة هذه القوى انما تمنح الانسان قوة للتغلب عليها • ومن أقــدم هذه العادات العملية السحرية ، الطقس الخــاص بدفن الموتى • وهكذا نجد فى معظم عادات الدفن القديمة أن ساقى الميت يتم ثنيهما حتى تقلدا وضع الولادة • وأحيانا مايتم صبغ العظام بمسحوق أحمر لمحاكاة الدم والحياة (٥) • وفى أواخر العصر الحجرى كانت أجسام الموتى المدفونين تلف بأربطة ويدفن معها الطعام والأوانى الفخارية • وفى هذه الطقوس الخاصة بالدفن تقدم بدايات تشييد الأهرامات العظيمة والقبور والمعابد فى مصر القديمة والصين والهند وكوريا وعند شعبى الأزتيك المكسيكى والمايا فى الأمريكتين ، وكذلك الكاتدرائيات الأوربية فى العصور الوسطى حيث يحتفظ بقطع من العظم وشرائح تعزى للقديسين المتوفين • وفى الحيــاة البدائية كانت هناك طقوس خاصة بالصيد فتقلد حركات الحيوانات التى يتم صيدها كما تقلد اجراءات الصيد نفسه • وقد نشأت ــ كجزء من هذه الطقوس ــ رسومات الحيوانات فى الكهوف فى فترة ما قبل التاريخ ، وهى رسومات تحاكى ــ لأسباب متعلقة بالســحر ــ الحيوانات التى سيتم صيدها والصيد نفسه • ومع تطور الزراعة نشأت الرقصــات الخاصة بطقوس السحر ، أحيانا لمحاكاة أعمــال الجنس أو عملية الموت والميلاد أحيانا أخرى وذلك ايمانا بأن هناك علاقة بين مولد البشر وتجدد خصوبة التربة •

ويقوم جمال الأوانى الفخارية فى أنه الطبيعة وقد تحولت كلية الى صورة للنشاط الانسانى أو بلورة للفكر الانسانى • وقد تشــكل كل

(٥) هـ • ف • أوزبورن : « أناس العصر الحجرى القديم » نيويورك ، ١٩٤٨ ، ص ٢٨٣ •

جزء منها وفق فكرة عن الأحتياجات الانسانية . وربما بدأت الأشكال الأولى للفخار كمحاكاة الأشياء منتقاة من الطبيعة مثل قوقعة على شـكل بيضة أو على شكل قرع عسلى أو على شكل حفنة كفين أو كسلة مصنوعة من الأليـــاف ومكسوة بالفخار . غير أن اعادة خلق هذه الأشكال بمواد مختلفة مثل الصلصال وحده مع مهارات اليد والعين يعد خطوة جديدة . فليست هناك مهارات جديدة تتطور بالفعل فحسب ، مثل الاحســاس بالاستخدام الملىء بالحساسية ازاء الصلصال ، بل تنشأ أيضـا امكانية تخيلية للأشكال المختلفة عن الأشياء الموجودة فى الطبيعة . فالتخيـل الخلاق هو معرفة ما هو ممكن ، وهو يصدر عن الظروف الحقيقية للحياة والمشكلات التى تنشأ حتى يتم حلها . ومن هنا ينشأ تنوع للأشـكال وقد تم تصميمها من أجل الطبخ والأكل والشرب والنقل وحفظ البذور والزيت والماء .

وكل شكل من هذه الأشكال هو شكل مختلف يمثل فكرة محسوسة عن الاحتياجات الانسانية وحل المشكلة . انها طبيعة ميتة وليست حية ، ومع قيام انسان حى مفكر بتشكيلها ، فان وجودها نفسه يجعل الحياة مختلفة .

ولكن ، ماذا بشأن الشعور الانفعالى الذى يولده الجمال ؟ يمـكن النظر الى هذه المشكلة على ضوء أن هذه الأشكال تمثل أيضا ــ من الناحية التاريخية ــ خطوة نحو الحرية . وقد كتب انجلز :

« لا تقوم الحرية فى الحلم بالاستقلال عن القوانين الطبيعية ، بل فى معرفة هذه القوانين وفى الامكانية التى تقدمها لتجعلها تعمل بطريقة منسقة تجاه غايات محددة . ويسرى هـــذا على كل من قوانين الطبيعة الخارجية وتلك القوانين التى تتحكم فى الوجود الجسمانى والعقلى للبشر أنفسهم . وهذه القوانين مجموعتان نستطيع أن نفصل بينهما فكريا على الأكثر حيث لا يمكن فصلهما فى الواقع .. ولهـــذا تقوم الحرية فى السيطرة على أنفســنا وعلى الطبيعة الخارجية حيث تتأسس الحرية على معرفة الضرورة الطبيعية . ولهذا فهى بالضرورة نتاج التطور التاريخى . والناس الأول الذين فصلوا أنفسهم عن المملكة الحيوانية كانوا من الناحية الجوهرية غير أحرار شأنهم فى هذا شأن الحيوانات نفسها ،غير أن كل خطوة للأمام فى الحضارة هى خطوة تجاه الحرية » (٦) .

---

(٦) ف .. انجلز : « ثورة الهر ايوجين دورنج فى العلم » نيويورك ، ١٩٣٩ ، ص ١٢٥ ، ١٢٦ (وهو المعروف باسم «دحض دورنج» ــ المترجم) .

وكما أشار فان « الأمور أشبه بالاختلاف بين قوة التدمير الخاصة بالكهربا الموجودة فى برق العاصفة الرعدية والكهربا المؤنسنة فى التلغراف والمصباح الكهربى ، انه الاختلاف بين الاحتراق والنار القائمة فى خدمة الانسان » (٧) ٠

لم تكن صناعة الفخار فى الحياة المشاعية البدائية مجرد حرفة ثانوية كما هو الحال اليوم ، بل كانت قفزة من القفزات الكبار فى التسيد على الطبيعة ، وهى تفتح امكانيات جديدة للحياة الاجتماعية وتقوم هذه الصناعة فى قلب الزراعة وصميمها عن طريق استخدام الأوانى الفخارية لحفظ البذور والماء ٠

والأمر على هذه الشاكلة نفسها بالنسبة للجانب السحرى من الفن البدائى مثل رسومات الحيوانات فى الكهوف ٠ وهناك عدد من أروع هذه الرسومات جمالا وتتمثل فى رسومات الحضارة المجدلينية التى وجدت فى حوائط وسقوف الكهوف فى أفريقيا وأسبانيا وفرنسا ويرجعها الدارسون الى حوالى عشرين ألف سنة قبل الميلاد ٠ ويجمع الدارسون أيضا على أن هذا الفن سحرى ، ويتم انجازه « لضمان الصيد الناجح للحيوانات الحقيقية » (٨) ٠ تماما مثل الفن الهندى الأمريكى الذى درسه فرانز بوس Franz Boas « ان الرسم التخطيطى لطفل من الأطفال انما يعبر عن صلاة من أجل صحة الطفل وصورة الغزال هى صلاة من أجل النجاح فى الصيد » (٩) ٠

وهذه الرسومات هى أيضا منتجات العمل من حيث هو عملية ؛ انها ثمرة من ثمار المهارات المتشابكة للصيد نفسه ، ويتم اجراؤها بشكل ضرورى بمقتضى خطة جمعية ، كما أنه يتم انتاجها أساسا بمقتضى مهارات الرسام أو مجموعة من الرسامين ٠ واكبر شىء لافت للنظر فى هذه الأعمال ، مثل رسم ثور فى كهوف آلتاميرا فى أسبانيا ، هو واقعيتها أو أمانتها بالنسبة للحيوان الواقعى ٠ غير أن هذا الرسم الخاص بالثور له خطوط خارجية ليست للحيوان الحقيقى ٠ ويعنى انجاز هذه الخطوط الخارجية أو الرسم أن هناك مهارات متطورة للغاية ٠ وهناك أيضا تكرارات للخطوط المنحنية والتماثلات sym etries فظهر الحيوان مقسم الى خطين منحنيين يكاد أن يكونا متماثلين تماما : خط منحن

(٧) المصدر السابق ٠

(٨) ل ٠ فروبينوس ود ٠ س ٠ فوكس « رسومات الكهوف فى عصر ما قبل التاريخ » واشنطن ، ١٩٤٥ ، ص ٣٠ ٠

(٩) ف ٠ بوس : « الفن البدائى » أوسلو ، ١٩٢٧ ، ص ٦٦ ٠

يمتد على كتف الحيوان والآخر يمتد الى المنطقة التى يبدأ منها الذيل . والذيل نفسه هو تكرار لهذا الخط المنحنى وكذلك الردف . ويتم رسم هداب الشعر على الكتف والرأس والصدر بالتكرار الموقع نفسه للخطوط الصغيرة . والأقدام الأمامية والأقدام الخلفية هى تكرارات دقيقة لكل منها . وتكون الأرجل الأربعة ركيزة مع وجود دفعة خلفية للردف والذيل توازن الدفعة الأمامية للكتفين والرأس .

وهكذا نجد فى الطبيعة الواقعية لهذا الثور المرسوم مهارة متطورة للغاية قائمة على أساس الأصابع واليد والعين وقائمة أيضا على اكتشاف الصفات النوعية الخاصة بالمواد مثل الطلاء وأسطح الحوائط والقفزة الكبرى فى القدرات التى تمثلها المقدرة على الرسم وتحويل الجسم المستدير الى خط ، ومن ثم يتم اعطاء شكل موضوعى لما اكتشفته العين والعقل . وليست نماذج الخط المستقيم منه والمنحنى تصميما تجريديا متعسفا أو شكلا خالصا مفروضا على الطبيعة . فهذه النماذج مع فن الرسم نفسه هى امكانيات مساعدة على الرؤية وعلى ارهاف الادراكات الحسية الخاصة بالعين والعقل . انها « صناعة فنية » artifice تتيح تحليل الشكل الحقيقى للأشياء تحليلا يحتوى على مزيد من الفهم . وجمال هذا العمل هو تفتحنا على الغنى الحسى للحيوان كما سجلته مهارات الرسم . ولا يمكن أن يحدث هذا التفتح الا عندما لا يعود الناس تطاردهم الحيوانات وينذعرون منها فحسب ؛ بل عندما يصبحون هم أيضا قادرين بدورهم على صيد الحيوانات والتسيد عليها .

الفن فى المجتمع البدائى مرتبط ارتباطا مباشرا بالعمل من حيث هو عملية والذى يكون النسيج الكلى للحياة الاجتماعية . فليست الطقوس السحرية جزءا من تنظيم حياة القبيلة فحسب ، بل تباشر حتى الحرف الفنية على أساس اجتماعى أيضا . والأمر كما كتب جوردون تشيلد Gordon Childe : « تقاليد الحرفة المهنية ليست تقاليد فردية . بل هى تقاليد جمعية . وان خبرة جميع أعضاء الجماعة وحكمتهم يتم بلورتها فى شكل موحد » (١٠) .

وعلى أية حال ، فليس كل نتاج مادى للعمل من حيث هو عملية له صفة فنية . فتكاد كل خطوة فى الحياة القبلية البدائية تباشر تحت وطأة التراث الذى ينحدر عن طريق الكلمة ، وتحت وطأة العادات والطقوس التى تكاد تكون لها قداسة القانون الثابت . وتتباعد الخطوات

---

(١٠) ج . تشيلد : « الانسان يصنع نفسه » نيويورك ، ١٩٥١ ، ص ٨١ .

الجديدة . وأكبر قدر من الحرفية الفنية والفن التصويرى فى المجتمع البدائى انما ينجزه التكرار المختزن للأشكال التقليدية . ومع هذا فمن الممكن فى الحياة البدائية اكتشاف الأختلافات بين الأشياء التى ينتجها العمل من حيث هو عملية وتلك الأشياء التى تنتجها صفات أكثر ابداعا .

ينقسم العمل كمـــا قال ماركس ، من حيث هو عملية الى ثلاثة عوامل » (١) : الفعالية الشخصية للانسان ، أى العمل نفسه ؛ و (٢) موضوع ذلك العمل و (٣) وسائله » . (١١)

الفعالية الشخصية للانسان ، أى العمل ، هى بالطبع عامل حاسم فى الفن وهى تمكننا من فهم شكله المنجز . والأعمال الخاصة بالنفع والاستخدام والفن التصويرى هى نتاج الحركات البارعة والمتحكم فيها للأيدى عندما ترشدها العين والعقل . وهى ذات ايقاع شأنها فى هـذا شأن جميع أوجه النشاط الجسدية التى تميل الى أن تكون موقعة . ان حركات العمل تصبح عناصر الشكل المتجسد « ولهذا ففى العمل من حيث هو عملية ، تؤثر فعالية الانسان بمســاعدة أدوات العمل فى احــداث تعاقب ناشىء ابتداء من الشروع فى العمل فى المادة التى يجرى الاشتغال عليها ، فتتجسد فعالية الانسان ماديا ، والمادة تتبدل . وما يبدو فى العامل كحركة يبدو فى الانتاج كصفة منجــزة دون حركة . الحداد يصهر ، والنتاج عمل منصهر » (١٢) ويصف فرانز بوس فى كتابه «الفن البدائى » كيف تظهر تصميمات الأوانى الفخارية وأشـــكالها الى حيز الوجود خلال الحركات الايقاعية للذراع واليد فى صب الصلصال طبقة فوق أخرى ، ثم من خلال العلاقات التبادلية لليد وعجلة صناعة الخزف . وأظهر المؤلف العلاقة القائمة بين عدد كبير من التصميمات الهندسية فى صناعة الفخار البدائية والصناعات اليدوية وبين التصميمات والأنسجة الناتجة أصلا عن صياغة العمل » (١٣) .

وهكذا تصبح الايقاعات الخاصة بحركة الجسم المتحكم فيها الايقاع المصور للفن هى الايقاع الخاص بالخطوط والأشـكال المتكررة بعد أن تقرأها العين وبالمثل فان الشكل المنحنى للفخار هو نتاج حركة اليد فى علاقتها بقابلية المادة للانطراق وصلابتها كما هو الحال فى الصلصال .

---

(١١) ك . ماركس : « رأس المال » ص ١٥٧ .
(١٢) المرجع السابق .
(١٣) ف . موس : المرجع المذكور ص ١٧ ـ ٦٣ .

ان الشكل المنجز للعمل هو نتاج التفكير فى الحاجة الانسانية التى سينجزها العمل كما يتحقق خلال المواد والحركات البارعة للعمل ٠

فاذا كان عدد كبير من الأعمال فى الفن البدائى تكرارا تقليديا لمجموعة أو لأخرى من التصاميم وطرق العمل ، فان هناك بعض الأعمال تنشأ فيها من خلال دور الخلق نفسه مشكلة جديدة ، وتتطلب حلا وتتولد مهارات وحساسيات جديدة ٠ فتستيقظ « القوى المستكنة » التى تتبلور فى العمل المنجز ٠

آن للنتاج صفة فنية ، وتصبح الاكتشافات الجديدة ملكية دائمة للعامل ٠ ويكون الفرح بايقاظ القوى المستكنة واكتشاف الحقيقة التى تمكن الناس من أن يعيشوا الحياة بشكل مختلف والشعور بارتفاع منزلة الشخص هى أساس الانفعال الجمالى ٠

وما تعلمه المبدعون فى عملية الانتاج وفى الشكل المنجز ، انما يعلم الآخرين ويشذب حواسهم ٠ ويمكننا أن نقول ان الانسانية علمت نفسها خلال الانجازات الفنية لصناعة الفخار جمال الخط المنحنى البسيط منه والمعقد ٠ ولم تعد هذه الصفات قابلة للقياس نظرا لأن الانسان نفسه هو المقياس ، وهو يفرض كينونته على الطبيعة ٠ ولقد كتب ماكس رافائيل Max Raphael عن اكثر الفخار البدائية تطورا : « لم يكتف الانسان بمحو علامات عمليات حرفته ؛بل لقد نجح أيضا فى أن يجعل آنتاجه يلوح كما لو كان قد صنع نفسه » (١٤) ٠

ونستطيع أن نسمى هذه الأشكال التى تحققت فيها الحاجة الانسانية تحققا كاملا عن طريق التخيل ومهارات العمل واكتشاف صفات المواد ــ نستطيع أن نسميها الأشكال النهجية classic فهى أساس الادراكات الحسية التى تولدت فيما بعد بالنسبة للتماثل والتوازن والتناسب وجمال الخط المنحنى ٠ وهى تستمر وتتطور أكثر فى النحت والعمارة ٠ وعندما تنشأ ــ فى حضارات المدن التى جاءت بعد الحياة المشاعية البدائية ــ الحوائط العظيمة والاهرامات والاسقف التى ترفعها الأعمدة فان العين والعقل يستمدان من هذه الأشكال ما سيعرف بالاحساسات المعممة بالضخامة والحجم والثقل وتقسيم المكان ٠

---

(١٤) م ٠ رافائيل : « حرف وحضارة ما قبل التاريخ فى مصر » واشنطن ، ١٩٤٧ ، ص ٥٧ ٠

المسألة الحاسمة فى الفن هى النقطة التى ابرزها ماركس وهى أن العمل من حيث هو عملية ، انما يتم وفق تخطيط وبطريقة واعية مما يجعله مختلفا عن تناول الحيوانات لغذائها أو بنـــاء الطيور لأعشاشها أو نسيج العنكبوت لخيوطه «ففى نهاية كل عمل من حيث هو عملية ، نحرز نتيجة كانت قائمة من قبل فى عقل العامل عند الشروع فيه » (١٥) . والعمل الفنى يمثل مستوى من الوعى أكثر قيمة حيث يقوم صراع بين مشكلة الحياة الانسانية التى تقتضى حلا والمهارات القاصرة التى انقضت. ومن خلال حل المشكلة تتولد معرفة جديدة تتبدى فى العمل المنجز .

والأمر على السواء بالنسبة للرسوم السحرية مثل الحيوانات فى الحياة البدائية ، فنجد تكرارات صماء للاشكال التقليدية على حين يمكن وصف الرسوم الأخرى بأنها فن . وكلها نتاج العمل البارع مثل «اللعب بالايدى والاصابع»(١٦) وتقوم الصفة الفنية لهذه الأعمال فى واقعيتها ؛ وبطبيعة الحال هى واقعية يحدها مقدار ما يمكن أن يعرف عن العـــالم الواقعى . ليست الواقعية فى الفن هى ما يحاول التجريديون أن يصنعوه بالمصطلح فيسمونه « المضاهاة و « النقل الفوتوغرافى » و « النســخ الفج » فالعالم الواقعى يختلف دائما نوعا ما عما تم التقاطه فى الفن من قبل . فالواقعية تضم دائما كيانا من الأفكار عما هو جديد وكيف يتغير العالم أو كيف يفهم فهما أفضل . وما يحركنا فى هذه الرسوم البدائية هو انها برغم سذاجتها اذا ما قورنت بالمهارات التى يزودنا بها التطور التـــالى للفن تكشف على أن « للفنان » عينا تلتقط الحياة الواقعية وهو يلتقطها بمهارات يده . والشكل مختلف عن الشــكل الخاص بصناعة الأوانى الفخارية . وبرغم تكرارات الخطوط المستقيمة والمنحنية فى مثل هذه الرسوم فان التماثلات والتوازنات مختلفة ونستطيع أن نتبين فى الشكل شيئا من الحياة الواقعية للحيوان وكيف تتلاصق الحيوانات . وكيف توازن أنفسها وكيف تتحرك .

ومشكلة الفن الرئيسية هى المادة أو « الخامة » وهى خامة منفصلة عن الطبيعة ويجرى الاشتغال عليها . ويبدو أن هـــذه الخامة فى حالة صناعة الفخار هى الصلصـــال ؛ وهى فى النحت الحجرى الخشب أو البرونز ، وهى فى الرسم الطلاء وقماش اللوحات أو الخشب أو الحائط

---

(١٥) ك . ماركس : « رأس المال » ص ١٦٠ .

(١٦) م . رافائيل : « رسومات الكهوف فيما قبل التاريخ » واشـــنطن ، ١٩٤٥ ، ص ٣٠ .

الذى يجرى الرسم عليه . لكن الامر ليس هكذا . ان المواد الفيزيائية ضرورية للفن شأنها فى هـذا شأن فهم خصائصها وفهم ما يمكن صنعه بها . غير أنها وسائل الفن ، انها جزء من أدواته الضرورية .

ان الموضوع الحقيقى للفن هو الانسان . ولكى نفهم فهما حقيقيا موضـوعات الفن البـدائية مثـل الأسلحة والأوانى الفخارية علينـا ألا ننظر اليها على أنها بكل بساطة أشياء موضوعة فوق رف فى متحف . علينا أن ننظر اليهـا على أنهـا جزء من الحياة الانسـانية الواقعية وعلى أنها امتـداد للعقل والجسم الانسـانيين وعلى أن الناس كانت تستخدمها وأنها أضافت لقدرتهم على الحياة . وحتى يمكن أن نفهم فهما حقيقيا الرسم البدائى أو أقنعة الرقص البدائى بالمثل ، علينا أن ننظر اليها على أنها جزء من عملية أكبر تشمل صيد الحيوانات والسيطرة على قوى الطبيعة واكتشـاف خصائصهـا وتحويلها لصـالح الاستخدام الانسانى . الفن البدائى يرينا الانسان وهو يخرج الى العـالم الخارجى المحيط به ويشرع فى تغييره ، ومن خلال هذه العملية يشرع فى اكتشاف امكانيته الانسانية .

ولما كان موضوع الفن هو الانسان ، فان هذا هو السبب الذى يفسر كيف أن الفن يحرك مشاعر مشاهديه تحريكا عميقا . فهو يثير فيهم مشاعر القربى والحياة التى يشترك فيها الجميع . ان الفن يجسد الحياة الانفعالية المشتركة بالنسبة للبشر أجمعين ، تلك الحياة الانفعالية التى تبدأ من الشعور بنمو الانسان وتطوره وهو يتغلب على العقبات . ولما كان الانسان قد بث فى محتوى الفن الذى هو تفكيره فى الحياة شـكلا موضوعيا ، فان الفن يصبح عاملا فى الحياة الاجتماعية . انه يصبح جزءا من تربية المجتمع .

وكان من المستحيل فى الحياة البدائية تحقيق العنصر الانسانى تحقيقا كاملا . فالعالم محوط بالغموض . وكان التفـكير فى الحيوانات يتم على أنها انسية أو أكثر من الانسية . كان يتم التفكير فى الأشـجار والنبات والأرض والشـمس والرياح والأمطار والأنهـار على أنها أكثر انسية من الانسان وأنها تجسد الأرواح التى تفوق الواقع الانسانى . وكان على الخطوات الأولى فى المعرفة أن تكون هى المسيطرة الكاملة على مواد الطبيعة الفيزيائية وفرض التشابه الانسانى على القوى الطبيعية . ولم يكن فى الامكان اتخاذ الخطوة التالية الا بعد الاكتشافات التقنية التى صاحبت نهاية الحياة الجماعية البـدائية والزيادة العظيمة فى الانتـاج

والتنظيم الواسع المدى للمجتمع ونهضة المدن · واذا جاز لنا القول أمكننا أن نقول ان العامل الانسانى قد دخل الآن مجال العمل الفنى · فالعمل الفنى هو ذات وموضوع على السواء ·

ان العنصر الانسانى ، وقد درس من الحياة ، يظهر فى العمل الفنى باعتباره « الخامة » الحية الأساسية التى يجرى الاشتغال عليها وتبث فيها الحركة · ويظهر هذا فى أعمال فنية مثل تماثيل نحت للأشخاص فى مصر ولوحات وأعمال الرسم والحفر الخاصة بالمقابر فى الصين والهند والنحت والرسم فى اليونان ·

اننا فى هذا البحث قد تناولنا الأعمال الفنية الخاصة بالنفع المادى والأعمال الفنية الخاصة بالسحر على أنها منفصلة ، بالرغم من أنها فى الحياة الواقعية متداخلة ومتشابكة · فقد كانت الأوانى الفخارية فى المجتمع البدائى تستخدم للاحتفاظ برماد الموتى · وتوضع فؤوس صغيرة حول الرقبة وذلك كتمائم سحرية · وفى رسوم الحيوانات والأسماك كانت النسب الدقيقة تراعى فى أغلب الأحيان (١٧) · وقد كون الحرفيون جمعيات سرية ، وكان الأمر كما كتب تشيلد : « العلم العملى جميعه عند الحدادين وعمال المناجم القدماء كان بالتأكيد يتجسد فى قالب غير عملى للسحر والطقس الدينى » (١٨) · لقد كانت الأسلحة والقوارب تغطى برموز سحرية وهى عادة ظلت تمارس فى أشكال تزين بها السفن حتى أواخر القرن التاسع عشر · وفى العصر النيوليتى أو العصر الحجرى الجديد حيث نجد تطورا هائلا للزراعة واستخدام الأدوات النحاسية ، اتخذت الأوانى الفخارية شكلا هندسيا معقدا من أشكال الزخرفة واتخذت أساليب تجريدية من الطيور والحيوانات والناس والشمس والسماء والماء والأرض · ويعد هذا انتقالا من الرسم الى الكتابة · وفى هذه الفترة نفسها بلغ الرقص الخاص بالطقوس الذروة · فقد أصبح الجسم الانسانى « الخامة الجديدة » التى تحول الى « شكل » وجرى تنظيمه والتحكم فى حركاته · ولبست الأقنعة وعبدت الأصنام · ولا يمكن تفسير التشكل الغريب الظاهر لهذه الأقنعة والأصنام بالنظرية التى تذهب الى أن الشعب البدائى « رأى نفسه » بهذه الطريقة أو أن أفراد الشعب كانوا تكعيبيين وتجريديين سابقين لأوانهم · فحقيقة الأمر أن الأقنعة والأصنام لم يكن المفروض فيها أن تكون أناسا أحياء واقعيين ،

---

(١٧) ل · آدم : « الفن البدائى » هارمندسورث ، ١٩٤٩ ، ص ٣٨ ·

(١٨) ج · تشيلد : « ماذا حدث فى التاريخ » نيويورك ، ١٩٤٦ ، ص ٧٠ — ٧١

بل كان يفترض أنها تمثل قوة خارجية ، وهكذا اكتسى الوجه والجسم الانسانيان شيئا من الشكل التجريدى وقد تشكلا أو تشوها أو اقترنا بالملامح الحيوانية لمحاكاة القوة الغامضة التى كانت تبحث فيها عن القدرة مثـل الموت والميلاد وخصـوبة التربة والرياح والأمطـار والحيـوانات والشمس . وعلينا أن نرى فى هذا الفن أيضا العنصر الانسانى . انه الانســان وهو يحاول أن يتسـيد على الطبيعة وذلك بأن يفرض ملامحه وجسمه على قواها التى لا يسبر غورها .

لا تقوم قوة الفن البدائى ببساطة فى أن يؤدى وظيفة أو يقوم بعمل نفعى بقدر ما تقوم هذه القوة فى العقائد السحرية التى تحيط بالفن . « الشكل الوظيفى أو العملى » قد أصبح احدى الكلمات الشائعة التى يرددها التجريديون المحدثون ، وقد نشأت مع هذا عبارة « الخامات » مثل الزجاج والحجر والخشـب والمعدن والطلاء والقماش . والسـؤال المهم هو : « أية وظيفة ؟ » ان وظيفة الفن هى أن يعطى الفن المجتمع وعيا بالعالم الذى هو فيه وبوجوده وامكانياته الحقيقية .

ويمكن للأسلحة والأوانى الفخارية البدائية أن تصبح فنا نظرا لأن هذه الأشياء كانت تمثل فى ذلك الوقت وظيفة أساسية للمجتمع كما كانت تمثل خطوة من خطواته الضرورية للحرية . وبالمثل فان السيطرة على الخصائص المادية الدقيقة للخامات مثل الصلصال والخشب والحجر والمعدن كانت مرتبطة ارتباطا وثيقا بخلق الفن نظرا لأنهـا كانت وظيفة أولية من أجل التسيد على الطبيعة . وعلى أية حـــال ، فان التجريديين اليوم يبررون التصميم الهندسى بأنه عمل فنى أصيل لأنه يمكن أن يحقق وظيفة مثل الشكل الطيبوغرافى أو قطعة الأثاث . قد يكون هذا مفيدا الا أنه بالأحرى فن تافه ، وفى الحقيقة فان معظم الأعمال الفنية «الوظيفية» المحدثة لم تتمكن من الاقتراب من تلك الأعمال الفنية فى المجتمع البدائى من ناحية الغنى والجمال . بجـــانب هـذا فان الفنانين التجريديين أو « العينيين » يتصورون أنهم قد خلقوا شيئا جديدا اذا ما اســـتخدموا الكروميوم أو الزجاج فى أشكال خالية من المعنى أو استخدموا قطعا من ورق اللصق بدلا من الطلاء . وبطبيعة الحال يجب أن يعرف الفنان أدواته وخاماته ويسيطر عليها ، الا أن الفن يبدأ حيث تنتهى هذه الأشـياء . فالفن وهو يتقدم يتخلى عن بعض الخامات المادية ويستعيض عنها بأشياء أخرى ، الا أن موضوعه وخاصة الرئيسية هما الانسان والفنانون الذين يخلقون تجريدات بتكوينات مختلفة من الخامات المادية باسم «الوظيفة»

أو « الشكل المحض » انما يتخلون بالفعل عن الشكل الفنى الذى هو نتاج التفكير فى الحياة ٠

ولا تكمن قوة الفن السحرى فى المجتمع البدائى فى عقائده السحرية الخاطئة أو فى أساطيره التى أصبحت اليوم خرافات ٠ وانما تكمن قوته فى أنه فى هذه العقائد السحرية يقوم الاعتقاد بأن البشر يستطيعون أن يتحكموا فى الطبيعة وأنه يمكن استخراج اكتشافات حقيقية مثل العناية بالنبـــاتات وطبيعة الحيوانات وحركة النـجوم وانصهار المعادن وتنظيم المجتمع حول مهامه الجمعية فيما يتعلق بالصيد والزرع والحصاد ٠ لقد تسبب السحر فى مولد العلم ٠ غير أن العلم باكتشافه للقوانين الحقيقية للطبيعة وفحص العالم فى أبعاده الخاصة دون ما حاجة الى الخرافة هى نقيض السحر ٠ وعندما تمكن العلم من طرد « الأرواح » وكذلك الجنيات وآلهة الطبيعة من الغابات والأنهار والسموات والنجوم ، انتهت حقبة من حقب الفن ٠ وأخذ الفن على عاتقه العنصر الانسانى وتناوله بطريقة جديدة فدرسه انطلاقا من الحياة وبدأ ينظر الى النـاس على أنهم أناس والى العلاقات الانسانية والمجتمع على أنهما واقعان يمكن استكشافهما وفهمهما دون حاجة الى الخرافة ٠

وعلى أية حال ، توجد اليوم عبادة الأسطورة والسحر وهى تنتشر بين الفنانين كما هو الحادث بين السورياليين والرمزيين ٠ وتدعم هذا الفهم بنظريات « اللاشعور الجمعى » و « اللاشعور الخاص بالأجناس » لدى علماء النفس التحليليين – مثل فرويد ويونج – الذين وجدوا نموذجا خالدا لا يموت للعقل فى هذه الأنماط السحرية البدائية ، وهم بهذا يقدمون أنموذجا على الجهل بالعالم الواقعى ٠ وهذا الفن السوريالى القائم الآن كما عند سلفادور دالى Salvador Dali بما فيه من رموز لكوابيس الأحلام وبخلطه الناس بالطبيعة هو على نقيض الفن البدائى الذى يستغله لتبرير وجوده ٠ فعلى حين كان الفن البدائى فنا اجتماعياً ، فان البدائية المحدثة هى فن منعزل مرتعب لا يرى العالم الا على أنه فوضى وملفع بالأسرار ٠ ولما كان العلم – بحكم تقدمه الخالص – قد خلق مشكلات جديدة لم يحلها بعد ، فقد دفع هذا الفنانين الى عدم الايمان بالعلم جميعه ٠ وقد أفضى العلم الذى وضع امكانيات هائلة فى أيدى الانســـان وبشـــكل أسىء استخدامه الى أن يصيح الناس : ليسقط العلم ٠ وهكذا كتب الرسام السوريالى جون ميرو Joan Miro : « اذا لم نحاول أن نكتشف الجوهر الدينى والمعنى السحرى للأشياء فاننا لن نفعل شيئا سوى أن تضيف

منابع جديدة للوحشية لذلك يقدم اليوم لعـديد من الناس » (١٩) • ومن الحق أنه توجد وحشيه فى العالم الحديث ، ولكن لا توجد فائدة فى العودة ذهنيا الى الوراء ، الى السحر البدائى وعصر الكهوف •

ونحن نجد أن الأطفال يلخصون الى حد ما تطور الانسانية • فهم لا يسـتطيعون أن يروا آباءهم على غرار ما يرون أنفسـهم ، بل يرونهم بالأحرى على أنهم كائنات ذات قوة خارقة خرافية • وتبدو الحيوانات أكثر قوة منهم • وهم يتعلمون من الحركة والزحف والتناول واللمس والتذوق والتكسير مع وجود بهجة فى نمو الحواس • وهكذا يتعلمون شكل العالم الخارجى وتكوينه ويطورون « القوى المستكنة » لأجسـامهم • وتعد صيحة البهجة التى يطلقها طفل عندما يتعلم السيطرة على جزء من العالم الحقيقى ويعلم أنه يستطيع أن يفعل شيئا جديدا أساس الانفعال الجمالى • وهم فى البداية يشغفون بأصوات الكلمات أكثر مما فيها من معنى ، ويكونون قوافى وايقاعات وتكرارات من أصوات الكلمات ، غير أن هذا يحدث لأن كل صوت ، انطلاقا من الصيحة الاولى ، هو قوة للجسد انهم يرسمون ببهجة ناتجة عن الحركات المرنة التى تقوم بها اليد والذراع انهم ينتجون ما يبـدو أنه فن « تجسـيدى » غير أن الكلمة الحقيقية بالنسـبة لهم هى أداة عجيبة ، واكتشـاف ، وقوة يتذوقونها • وهم يلاحظون بدقة أجزاء من الواقع خلال تجريدات فنهم • والقدرة على تصوير شىء من العالم الواقعى هى قوة كبيرة بالنسبة لهم • وعندما تحل تربية الطفل الحقيقية محل الأسطورة لا يعد هذا قهرا لهـم بل هـو بالأحرى خطوة تجاه الحرية وابتعاد عما أصبح المخاوف والمشاعر الحقيقية بالعجز الخاصة بالطفولة •

ولا يتم التخلص بسـهولة من الأسـاطير والخرافات والتطورات الخاطئة عن الطبيعة والناس : « ان تاريخ العلم هو تاريخ الاسـتبعاد التدريجى لهذا اللغو أو احلال لغو جديد محله وان كان أقل عبثـا من ذى قبل » • (٢٠) وتاريخ الفن ، شأنه شأن تاريخ العلم ، هو تاريخ للحرب المستمرة بين الآراء القديمة البـالية عن الحيـاة والآراء الجديدة الأكثر صدقا وواقعية •

وليس الفن البـدائى « فنا لذاته » كما أنه لا يوجد فى الحيـاة البدائية « علم لذاته » • فأوجه النشاط نفسها مثل الحرف والرسم

---

(١٩) ب • جوجنهايم : « فن هذا القرن » نيويورك ، ١٩٤٢ ، ص ١١٢ •

(٢٠) ماركس وانجلز : « الادب والفن » ص ٦ •

السحرى والطقوس تجسد ما سيمكن التمييز بينه فى الحقب التالية على أنه الحرفة والفن والعلم والدين والقانون والتاريخ والحكمة · ومع هـذا يمكن التمييز فى الحياة البدائية بين ما هو فنى وما هو علمى · فحرفة صناعة الفخار ، على سبيل المثال ، تجسد السيطرة على بعـض القوانين العلمية مثل التغير الكيمائى للصلصال مع استخدام الحرارة · ورسوم الحيوانات تجسد بعض المعرفة العملية مثل عادات الحيوانات وتشريحها· ويقوم الجمال الفنى للفخار فى الطريقة التى يجسد فيها الشكل المنجز نمو تحركها · ويقوم الجمال الفنى فى رسم خاص بالحيوان فى تحريك المشاهد ولفت نظره للجمال الحسى للحيوان نفسه وانحناء الخط وتفرده ووحدته العضوية وأنه يلوح كما لو كان حيا فى حركة أمكن الأستحواذ عليها ·

وعندما تمت صياغة القوانين المكتشفة عن الطبيعة فى مراحل تالية للمجتمع فى اصـطلاحات عامـة حتى لقد أصبحت تجريدية عن أوجه النشاط العديدة التى ابتعثتها ، تحققت خطوة كبيرة تجاه العلم لذاته · وهكذا نجد أن خريطة من الخرائط ، أو كتابا جغرافيا لا يجسد جميع الأفعال الانسـانية العديدة الخاصة بالاسـتكشاف بما فيهـا من أفراح الاكتشاف والمخاطر التى جعلتها ممكنة · ولا يجسد القانون الاقتصادى ـ مثل القانون الذى يبين كيف تأتى الأرباح من العمل ـ الاختلافات بين العامل الفرد وغيره أو ما يشعر به الشعب الغاضب عندما يستغل أفراده بالرغم من أنه بدون اثارة كل هذه الأشكال من الغضب والتشككات من قبل الناس فى الحياة الاجتماعية لما أمكن اكتشاف هذه القوانين · فاذا كانت بعض الصيغ العلمية وقد أصبحت تجريدية قد فقدت بعض الصفات الجمـالية التى صاحبت فى حالات عديدة العملية الفعلية للاكتشاف فان لها قوة أكبر بشبب هذا التعميم القادر على التطبيقات العملية وتغيير العالم ·

والفن ، على خلاف العلم ، لا يعيش الا فى شكل مجسد من الأعمال الفنية الفعلية · وتصبح هذه الأعمال جزءاً من الحياة الاجتماعية · وكل عمل مختلف عن الآخر · والفن يعمم ولكن بطريقة مختلفة عن العلم ، فان « عموميته » تكمن فى قوة صوره آلتى أبدعها آلفنان لتلوح فى عين الرائين انعكاسا لحياتهم · فاذا كانت القوانين العلمية تمكن الناس من تغيير العالم اجتماعيا بطريقة لا يقدر عليها الفن ، فان الفن يمكن الفنان من تحريك العديدين بتفكيره فى الحياه لأنه عمل محسوس يجسد الصور

الانسانية بطريقة لا يقدر عليها العلم . وعندما تبرز الصورة الانسانية فى الفن وقد تحققت وجرت دراستها من الحياة بشكل كبير ، تكون هناك خطوة أبعد تجاه الفن لذاته .

ان بزوغ الفن لذاته شأنه فى هذا شأن العلم لذاته لم يحدث فى الحياة المشاعية البدائية بل فى المجتمع المنقسم الى طبقات متطاحنة ذلك المجتمع الذى تعيش طبقة منه على منتجات عمل الطبقة الأخرى . وعلى هذا يصبح تطور العلم ، شأنه فى هذا شأن تطور الفن ، خاضعا للطبقات وأشكال الصراع الطبقية ، فالطبقة الحاكمة ترى منتجات الفن والعلم كما لو كانت تخصها هى وحدها وتستخدمها لتدعيم حكمها . والفن ، شأنه شأن العلم الذى فى استطاعته أن يحرر الناس ويدمرهم أيضا ، يمكن أن يستغل للتفرقة بينهم وأسرهم ، علما بأن قوة الفن تقوم على القربى بين الناس . غير أن هذه التطبيقات والاستغلالات هي على نقيض القوانين الخالصة لتطور الفن والعلم ، وهى قوانين تقوم على استكشاف وكشف وتأمل العالم الواقعى والتعبير عنه بأمانة . واذا لم يجر فحص هذه القوانين واختبارها فانها تنتهى بتقويض العلم والفن معا .

الفصل الثالث

بزوغ العنصر الإنساني

يمكن أن يعد الفن باعتباره فنا والعلم والفلسفة جزءا من التقسيمات الثقافية للعمل · ولكن قبل أن تنشأ هذه التقسيمات كان من الضروري أن ينشأ تقسيم ما بين أولئك الذين يملكون وسائل الانتاج وأولئك الذين يعملون ، بين من يحكم ومن يحكم ·

وقد عبر فردريك انجلز عن بدء ظهور الطبقات المتصارعة وعن الملكية الخاصة لوسائل الانتاج فى العبارة التالية : « منذ العصور السحيقة حتى اليوم ، والطمع الشديد كان هو القوة المحركة للحضارة ، فالثروة ، والثروة مرة أخرى ، والثروة مرة ثالثة ، لا ثروة المجتمع بل ثروة الفرد الدنىء ، هى هدف الحضارة الوحيد والنهائى · فاذا ما حدث واقترنت فى الوقت نفسه التطورات المتقدمة للعلم بازدهار متكرر للفن الراقى فان هذا الاقتران لا يحدث الا لأنه بدونه لا يمكن للثروة المحدثة أن تحقق انجازاتها تحقيقا كاملا · ولما كانت الحضارة تقوم على استغلال تمارسه طبقة لطبقة أخرى فان تطورها الشامل يطرد بطريقة تحمل فى داخلها تناقضا مستمرا · فكل خطوة للأمام فى الانتاج هى فى الوقت نفسه خطوة للوراء فى وضع الطبقة المضطهدة ، أى طبقة الاغلبية العظمى ، ومهما تكن الفوائد فان البعض يسبب الضرر بالضرورة للبعض الآخر ، وكل انعتاق جديد لاحدى الطبقات هو بالضرورة اضطهاد جديد لطبقة أخرى » (١) ·

فكيف حدث هذا « الازدهار الراقى المتكرر للفن ؟ » ·

---

(١) ف · انجلز : « أصل العائلة والملكية الخاصة والدولة » نيويورك ، ١٩٤٢ ، ص ١٦١ ·

كانت قد بدأت تتكون فى المراحل المتأخرة من الحياة المشاعية البدائية طبقة حاكمة تتألف من رؤساء القبائل وزعماء « السحرة » أو الكهنة ٠ وظهرت الثروة المتوارثه الخاصة على شكل قطعان من الحيوانات المستأنسة ٠ ومكنت الاكتشافات التقنية مثل صهر المعادن والرى وتجفيف المستنقعات وبناء السدود واقامة القنوات وأعمال الرى من ايجـــاد فائض كبير من الطعام ٠ ولم تعد هناك حاجة لقتل أسرى الحرب كما كان الامر فى زمن الكفاح المر السابق من أجل الطعام والصيد والارض الخصبة ٠ فالأسرى يمكن أن يصبحوا عبيدا يستخدمون فى المشروعات العمرانية العملية مثل السدود والقنـــوات ، أو يستخدمون فى مشروعات الطقوس مثـل بناء الاهرامات والمقابر والمعابد ٠ وقد تسبب فائض الطعام فى تزويد الاعمال الاخرى بالعمال على نحو أفضل من توجيههم الى انتاج الضروريات المادية للحياة ٠ ومن ثم أمكن تدعيم الجيوش والحرف التى يقوم بها الحرفيـــون وذوو التخصصات العالية ٠

وقد نشأت أولى حضارات المدن القائمة على ملكية العبيد بين خمسة آلاف وأربعة آلاف سنة قبل الميلاد فى وديان ودالات الانهار العظيمة مثل نهر النيل فى مصر ودجلة والفرات فى بلاد ما بين النهرين ونهر السند والنهر الاصفر فى الصين ٠ وقد عجلت مضاعفة الثروة من تكوين الطبقات التى ظهرت على شكل طوائف وطبقات اجتماعية يفترض فيها أنها خلقت فى عالم السماء ، ولكل منها دوره الذى رسم من قبل ٠ وجاء حين نشبت فيه الحروب بغرض عاجل هو الحصول على العبيـــد والحصول كذلك على الأسلاب الاخرى ٠ وتطور الامر بقواد جيش الفرعون أو الملك ونظار أعماله فأصبحوا يكونون طبقة نبلاء عسكريين شأنهم فى هذا شأن الحاكم (وكلمة « فرعون » تعنى أصلا « المنزل العظيم ») وأخيرا فانهم يورثون ثروتهم ومكانتهم ٠ ويظل الملك أو الحاكم رأس الدين ، غير أن الامر يتطور وتتكون طائفة الكهانة الدائمة من حراس المعابد وحفظة الطقوس السحرية وهم أنفسهم يملكون أجزاء من الارض بما فيها من أقنان وعبيد وحرفيين ٠ وتنمو التجارة ، بما فى ذلك تجارة العبيد ، ومع هذا النمو ينشأ نظام المقايضة ورأس المال والربا ورهن الممتلكات ٠ ويزداد استغلال الفلاحين والصناع « الاحرار » ويقعون أسرى الديون لصالح النبلاء من جراء نظـــام رهن الممتلكات ، فيدفعون الى العبودية ، أو يضطرون الى بيع أولادهم وتحويلهم الى عبيد ٠ ولا تختلف منزلتهم التى جردت من حقوقها عن منزلة العبيـــد الا قليلا ، ويبدأ النظر الى كل عمل يتم بالايدى داخل المجتمع العبودى على أنه عمل منحط ، أو بمعنى آخر يعد عملا عبوديا ٠

ولقد قام أحد « أشكال الازدهار الراقية للفن » في مصر بين حوالى أربعة آلاف وخمسمائة عام قبل الميلاد ، وهو ازدهار لا مثيل له على سطح الارض ، ولم يحظ مثله بدراسة شاملة • وعلى حين تختلف الفنـــون اختلافا كبيرا في الشكل ، بما في ذلك الخامات وانعكاس الحياة من جهة الى أخرى في العالم ، فان بعض المبادىء المعينة تظل صادقة بالنسبة للفن جميعه في المجتمع العبودى وتتحول حرف الحياة المشاعية البدائية الى تناول بارع عجيب للخشب والمعادن والرخام والفخار والاحجار الكريمة ، وتتحول الى وسائل ترف للارستقراطية • وقد تحولت الطقوس السحرية البدائية ، التى كانت القبيلة تشارك فيهـا من قبل بطريقة جمعية ، الى أساطير دينية ، وفيهـا تحولت أرواح وطواطم الحيـــوانات القديمـــة الى آلهة لا تزال أحيانا أشباه حيوانات وترتبط بالشمس والسماء والمياه والمطر وخصب الارض ، غير أنها تعيش وتحكم أيضا كطبقة أرستقراطية في عالم السماء • ويصبح الملك أو الحاكم الممثل الشخصى للآلهة ويزعم أنه من سلالتها ويطلب من الشعب جميعه الطاعة له • وتستحيل طقوس الدفن البدائية الى احتفـــالات جنائزية ضخمة ، وتبنى مساطب الدفن والاهرامات والمقابر لجسد الملك ثم للنبلاء بعد ذلك ، وتزدهر فتصبح فنا معماريا رائعا • وتتطور طقوس الرقص البدائية القائمـــــة على المحاكاة والرسوم السحرية الى فن عظيم للنحت وللأدعية المرسومة على جـــدران المقبرة والمعبد وللتصوير • ويبزغ العنصر الانسانى وخاصة في النحت ، ويجسد الانسان تجسيدا تاما وتجرى دراسة الانسان من الحياة • والمناظر المنحوتة والمرسومة تصور حياة هذه الفترات تصويرا حيا • ومع هـــذا فان هذا الفن من الناحية النظرية لا يزال غير منفصل عن الاساطير فيجرى انجازه باعتبـــاره جزءا من الطقوس المحيطة بالملك والنبلاء ويعبر عن ألوهيتهم وحياتهم الاسطورية بعد الموت وهم في السماء •

وكما ظهر في المجتمع العبودى تقسيم بين الانتاج والاستهلاك حيث يحقق العبيد والطبقة الفلاحية المستغلة الانتاج ، وتقوم الطبقة الحاكمة باستهلاك الكمية العظمى من هذا الانتاج ، ظهر تقسيم بين العمل والمتعة • فالطبقة الحاكمة تستطيع أن تحيط نفسها بالكماليات التى يتيحها العمل الذى يقوم به عامة الناس وتستطيع أن تشذب حواسها • فهى تعتبر نفسها خالقة الفنون • وهكذا نجد رمسيس الثالث من « المملكة الحديثة » وقد حكم في مصر حوالى عام ١٢٠٠ قبل الميلاد يقول لاله الشمس آمون : « لقد صنعت لأجلك لوحا مقدسا من الفضة كان قد طرق وزين بالذهب

الجميل · ونحت سفينتك المهيبة (يوسرجيت) بطولها البالغ مائة وثلاثين ذراعا » (٢) غير أن الفنانين هم فى الواقع « نكرات » المجتمع العبودى ، هم حرفيون مجهولون يظهرون من طبقة الفلاحين والعبيد · وإذا استثنينا فترة الفن الاغريقى الكلاسيكى نجد أن الاعمال الفنية فى المجتمع العبودى لا تحمل أسماء ولا تعرف سوى أسماء قليلة للصناع الفنيين فى مصر ، ولكن حتى هؤلاء هم فى الحقيقة موظفون كمثل ذلك المشرف على بناء الهرم والذى يعد واحدا من أعظم المشرفين الأوائل أو كرئيس ورشة فنية كبيرة ·

وكما كتب مندلسون ، تجد فى آشور أن « الحرفيين الأسرى كانوا مطلوبين للغاية ويعدون ذوى قيمة كبيرة حتى أنهم يشغلون مكانة رفيعة فى قائمة الأسلاب ، ويأتون فى المرتبة الثانية بعد الامراء وكبار رجال الدولة » (٣) وفى الكتابة المصرية نجد أن نفس الرمز كان يستخدم للدلالة على كل من « العمل » و « العامل » و « الحجر الصلب المستخدم فى النحت »وللدلالة على الاعمال التى تعد الآن فنا عظيما · (٤) وما نصفه الآن بأنه مثال كان بكل بساطة فى مصر قاطعا للأحجار أو حداد معادن أو نجارا ، وتأتى مكانته أدنى بكثير من مكانة الكاتب الرسمى أو العامل فى الحقول · وهكذا نجد مخطوطة فى المملكة الحديثة فى مصر تقول : « لقد رأيت الحداد أثناء عمله أمام المصهر وأصابعه كما لو كانت مصنوعة من مادة مستمدة من التماسيح ، وتخرج منه روائح منتنة أفظع من روائح مخلفات الأسماك · وكل صانع فنى يجيد استخدام الازميل يكون أشد قلقا ممن يحفر ، فمجاله هو الخشب ومعزقته هى المعدن ·· ويبحث ناحت الحجر عن العمل فى كل حالة من حالات الحجر الصلب · وعندما ينتهى منه تكون أصابعه قد دمرت ·· ويكون فخذاه وعنقه قد انكسرت »(٥) ·

وهناك استثناءات نادرة حيث نجد ملكا أو نبيلا قد يشغل بفن ثانوى ، ونحن نجد فى جميع الأساطير آلهة ـ حرفية من الآلهة الثانويين مثل بتاح المصرى وهيفايستوس وبرومثيوس الاغريقيين وفولكان الرومانى وفى آثار المجتمع البدائى عندما كان الحرفى يمتدح باعتباره مالكا لعلم

---

(٢) ج · هـ · برستد : » تاريخ مصر » نيويورك ، ١٩٥٠ ، ص ٤٩٠ ·
(٣) ل · مندلسون : » العبودية فى الشرق الأدنى القديم » نيويورك ، ١٩٤٩ ، ص ٢ ·
(٤) ج · كابارت : « الفن المصرى » لندن ، ١٩٢٣ ص ١٧٢ ـ ١٧٣ ·
(٥) أ · ارمان : » أدب المصريين القدماء « نيويورك ، ١٩٢٧ ص ٦٨ ـ ٧٢ ·

سرى • ولكننا فى المجتمع العبودى نجد فى الأساس أن الناس المبدعين الذين بهم يتم تذكر هذه المجتمعات بأفضل ما يكون ، ينحدرون من أشد الطبقات تعرضا للاستغلال فهم تلك القلة من الناس الذين تتـــاح لهـم الفرصة لتنمية ألمعياتهم لخدمة الحكام ، وهكذا يســـتطيعون أن يربطوا « اليد » ، أى العمل الفيزيائى الذى تحتقره الطبقة الحاكمة ، بـ «الرأس» أى الحياة العقلية التى تعتبرها الطبقة الحاكمة ملكيتها الخاصة • وتشير الثروات التى أنتجوها الى كيف يكون الانتاج الفنى عظيما حقا اذا ما أتيحت الفرصة الحقيقية أمام جماهير الناس لتنمية قدراتها •

ان كل مجتمع قائم على التطاحنـــات الطبقيـــة يولد بناء فوقيا Superstructure من الأفكار ، أى تكون له أيديولوجيا من خلالها تؤكد الطبقة الحاكمة حكمها وتدعمه • وهكذا نجد فى أيديولوجيا مصر أن الحياة الواقعية قد قامت على رأسها • فيجرى النظر الى الآلهة التى هى أرواح الموتى القدماء ، أى « مؤسسو » المجتمع ، على أنها قوى تعلو على الحياة • ويستحيل الملك الذى هو انسان وفان الى اله خالد • وتخصص الاهرامات والمقابر للفرعون المتوفى ، وتوضع تماثيل الملك الفرعون فى المقـــابر حيث يجرى الاعتقاد بأن لها قوة سحرية فى ضمان خلوده • وهـــذه الايديولوجيا من شأنها أن تجعل العبودية وقوة الحكام وســـيادتهم على الشعب العامل « قانونا » مقدسا ثابتا •

وعندما تختفى قاعدة المجتمع ، أى بنـــاؤه الاقتصادى وعلاقاته الطبقية ، تختفى عندئذ أيديولوجية وأنظمة الحكم فيـــه وقانونه ، بقول آخر ، يختفى بناؤه الفوقى أيضا • ويأتى عليه حين من الدهر ينظر اليه كنوع من الفضول التاريخى • وهكذا تبدو الآن العقـــائد فى المجتمع العبودى على أنها مبتذلة أو مجمـوعة من الخرافات • غير أن الفن العظيم لهذه الحقبة لا يزال يحتفظ بقوة تحرك مشاعرنا •• ان كل فن انما يجسد الأفكار والتفكير فى الحياة ومن ثم يرتبط بأيديولوجية زمـانه ، ويولد زمانه • غير أن الفن هو بناء فوقى يتخذ شكلا مجسدا ، وهكذا يمكن أن يصبح جزءا من الحياة الاجتماعية الحقيقية ويحرك النـــاس ويثير فيهم المشاعر • ولكن هنا ينشأ تناقض • فالفن وهو يجسد نفسه فى شكل محسوس ويحاول أن يحرك الناس ، عليه أن يتطابق مع ما نستطيع أن نسميه بقوانين الفن نفسه كما تطور اجتماعيـــا • وقوانين الفن تقتضى أن يقوم جماله وقوته على تحريك الناس وأن يقوم تطوره التالى على اكتشافاته

الصادقة بما هى عليه الحياة وهو يتحقق ويتجسد خلال مهارات العمل وهى تتطور وخلال السيطرة على الخامات ٠

وعلى هذا ، عندما يتخذ البناء الفوقى شكل الفن عليه أن يرسخ قدما فى الحياة الواقعية ٠ وتصبح مشروعات المقبرة والمعبد مراكز للحرف والورش والتجارة والاكتشافات العلمية التى تصبح فى المدى البعيد ملكية دائمة ومفيدة للمجتمع ٠ وبرغم الافتراض فى المثالين والفنانين أن يرسموا ملكا يكون الها الا أنه يجب عليهم أن يبحثوا عن دراسة الانسان الحقيقى ٠ ولا يقتصر الأمر على مهاراتهم مع الأدوات والخامات فحسب لتصبح موجودا من موجودات الفن للمجتمعات التالية التى تتعلم منه ، بل يمتد الأمر الى تصويرهم وقدرتهم على تشكيل الحجر أو المعدن ليتخذ الكيفية الحية للصورة الانسانية ٠ ولاتزال رسومهم للناس الحقيقيين والطبيعة ومناظر الحياة مليئة بالحيوية وهى تحرك مشاعر الناس فى الأزمنة التالية ٠ وذلك الفن هو بناء فوقى يمكن رؤيته من زاوية أنه حتى معظم الأعمال الواقعية القوية لكل عصر ترتد الى عصر تال ٠ فهذه الأعمال محدودة بالتفكير المسموح به والممكن فى عصرها ويأتى العصر التالى فلايستطيع أن يتقبلها على أنها فن صالح له ٠ يمكن للعصر التالى أن يتعلم من العصر السابق ، غير أن عليه أن يعكس فى فنه عصره الذى هو مختلف تاما ٠ عليه أن يطور تطويرا أبعد قوة الفن نفسه فى أن يعكس الحياة الى درجة أرقى فى المعرفة وبطريقة يكون التفكير فيها أعمق فى مطابقته للواقع ٠

ولا يمكن لعملية التعلم الخالصة من الفن الماضى أن تتم الا انطلاقا من نظرة نقدية ٠ فلا يمكن استخراج الدروس عن القوى الحقيقية وهى تعكس الحياة الا اذا كان هناك وعى بالحدود التى يفرضها تفكير كل عصر على العمل الفنى ٠ فالعمل الفنى وحدة من المحتوى والشكل ٠ المحتوى هو جسده من الفكر والشكل هو التحقق الموضوعى العينى لفكره عن طريق ديناميات العمل والسيطرة على الأدوات والخامات والصور الانسانية المدروسة من الحياة ، وهذه تعد أهم شىء ٠ ونحن نجد فى فن المجتمع البدائى أن المحتوى يتكون من كل من البناء الفوقى الرسمى للأفكار والاكتشافات الواقعية التى يقوم بها الفنان لما هو حقيقى وجديد فى الحياة التى من حوله أو كيف أن الحياة تتغير ٠ ويتحقق هذا ويصبح له شكل معطى عن طريق كل من المهارات التقليدية المتوارثة والمهارات الجديدة التى يجب أن ينميها بسبب احتياجات محتواه الجديد ٠ وعندما تكون طبقة ناهضة فى حالة تنمية وتدعيم مزيد من الانتاجية لا تكون قواها

الانتاجية الجديدة وسيطرتها على الطبيعة وتفكيرها الخاص فى تعـارض مدمر مع استكشاف الواقع ، وتكون محصلة هـذا خطوة أبعد عملاقة فى الفن ٠

فى المجتمع العبودى ، مثل المجتمع المصرى القديم ، لا يوجد تمييز بين الحرف ـ مثل صناعة الزجاج والأثاث والجواهر ـ والفنـون التى تنتج الصورة القوية للنحت والمناظر المستمدة من الحياة ٠ ويقوم بهذه الأمور أى صانع فنى من النكرات ٠ ولكن يبدأ نوع من الاختلاف فى الظهور فى العمل نفسه ٠ فلا تعود الحرف جزءا رئيسيا من استكشاف الحياة الواقعية كما كانت فى المجتمع البدائى ٠ ولما كانت الحرف مخصصة لصنع الحليات الثمينة المترفة الخاصة بحياة الطبقة الحاكمة ، فانها تحقق تشذيبا رائعـا للحلية وتحقق لطافة فى تشكيل الذهب والاحجـار الكريمة والزجاج والخشب ٠ غير أنها تفقد القوة التقليدية الموجودة فى الشكل الخاص بالعمل البدائى ٠ فتبتعد عن أداء الوظيفة وتزداد اقترابا من طابع التزيين ، وتظهر قوى مادية ممتازة للايقاع والانسجة الحسية الخفية للخامات ٠ وتميـل ـ شأنها فى ذلك شأن جميع الزخارف من أجل الزخرفة ـ الى أن تصبح ضحلة لا توقظ العقل ولا تفتحه على الواقع ، بل تغلق الباب أمام عواصف العـالم الواقعى وذلك باستجابتها النـاعمة للحواس والتظاهر والادعاء بأن العالم عبارة عن مكان ساكن متناسق تماما ٠

وهناك فن أعظم للغاية ألا وهو النحت ، وتأتى عظمته من أنه يبدأ يكشف عن الطبيعة الحقيقية للبشر وحياتهم الاجتماعية ٠ وهناك تمثـال يرجع الى المملكة القديمة فى مصر فى الالف الثالثة قبل الميلاد ، وهـو تمثـال للملك سفرن فى ديروط ، ويعد من أصلب أنواع الرخام الذى استخدم فى نحت تمثال ٠ فصاحب التمثال يجلس معتدلا وعيناه تحدقان للأمام ويداه بجانبه وقبضته مطبقة ، وهو وضع سيصبح أنموذجا لعديد من تماثيل الملوك المصريين التى توضع فى المقابر ٠ وترسم شفتاه شبه ابتسامة ستصبح فيما بعد شيئا شائعا مبتذلا فى صور عديدة للآلهة فى الشرق الأدنى والفن الاغريقى المبتذل ٠ غير أن قوة هذا العمل تكمن فى أن الفنان قد درس شخصا حقيقيا ـ ان لم يكن قد درس الملك نفسه ، فقد التقط فى الحجر التكوين الحقيقى للذراع والكتف وحركة العضـلات فوق الصدر والطبيعة الحية للذراعين واليدين والجذع والرأس الحقيقيـة مع عمق الشخصية ٠ ويمثل هذا قوة كبيرة للدلالة على الحكام المصريين فى عهد الاسرات القديمة قبل توفر الغزارة فى الرفاهية والنظام الادارى ذى

القمة الرئاسية المركزة والذى حول العديد من الحكام الى رؤساء صوريين وطفيليات خالصة • ونحن نجد صقرا منحوتا خلف رأسه ، ومفروض فى هذا الصقر أنه يمثل الاله حوريس ، غير أنه يثير المشاعر للغاية لأن النحات له عين دقيقة تمكنت من التقاط صورة الطائر الحقيقى وجسدتها بحساسية ممتازة فى الحجر •

ويعد مثل هذا النحت تطورا ثوريا يعلو على فن الحياة البدائية ، كما يعد قفزة فى الواقعية وقدرة للفن على أن يعكس الحياة • ويمكن لمثل هذه الواقعية أن تظهر عندما تدفع الطبقة الحاكمة قدرات الانتاج الى الأمام وهى تقوض الأنظمة الماضية التى عفى عليها الدهر ، وتكون لهذا راغبة فى تدعيم الواقعية • غير أن الفن لا يزال قائما على الاسطورة • فمن المفروض أن يوضع التمثال فى مقبرة مع القوة السحرية الخاصة بضمان حياة الملك كاله بعد وفاته • غير أن هذا الفن يقوم على الاسطورة ، ولكن بعد أن تأنست وتحولت الى أبعاد للناس الحقيقيين والعلاقات الانسانية الحقيقية •

والعنصر الايديولوجى فى الفن ــ وهو فى هذه الحالة الاسطورة ــ وما هو واقعى لا يمكن أن يستبعدا تماما رغم أنه يجرى معهما فى اتجاهات مناقضة • فالواقعية ــ التى يقوم عليها التطور التالى للفن نفسه ــ تتطلب الاستكشاف المتجدد دوما للحياة وتنمية المهارات والادوات الجديدة لعكس الحياة • وعندما تقوم الطبقة الحاكمة بتدعيم مكانتها ، فان العنصر الايديولوجى الذى يزداد ابتعاده عن الحياة الواقعية عليه أن يظهر نفسه فى ثقل التراث وفى السيطرة العمياء للماضى على الحاضر • وقد حدث هذا فى الفن المصرى ، وقد وجهت الكهانة اتجاه فن المقابر والمعابد • لقد وضعت القواعد الصارمة بالنسبة لوضع الجسم وغطاء الرأس والايدى ، بل وحتى نسب الجسم والزاوية التى ينحنى بها للأمام • وكان الامر يقتفى سقوط أسرة مالكة وقيام أسرة أخرى لامكان احداث أدنى تغيير فى هذه الصيغ الشكلية • وفى الحقيقة تكون هذه الصيغ الشكلية ضرورية للطبقة الحاكمة • فلما كان أفراد هذه الطبقة فى الواقع بشرا لا آلهة ، فان الطريقة الوحيدة التى يستطيعون بها أن يظهروا أنفسهم كآلهة لا كبشر تتم من خلال هذه الصيغ الشكلية المتعلقة بالاردية أو الوضع والمشتملات والرموز المتعلقة بالطقوس التى تفصلهم عن الفنانين العاديين • وطالما أن النحات لا يزال حرا ــ داخل هذه القيود ــ فى التقاط شىء من الشخصية الواقعية والحياة الواقعية ــ فان النتيجة قد تحتوى على جمال واقعى • غير أن اتجاه مثل هذه الصيغ الشكلية هو تجاه نحو الحط من شأن الفن ،

حتى أن ما يتبقى للاعجاب به فى النهاية ـ اذا ما تبقى شىء ـ هو بــكل بساطة البراعة فى استخدام الخامات والايقاعات الزخرفية ٠

ومن الخطأ أن نقول انه كان هناك تعارض مدرك بين الحرفيين العبيد أو الخدم من العمال المهرة والطبقة الحاكمة أو بين الفنانين وطبقة الكهانة ٠ غير أن الخدم والحكام ليسوا من الطبقة نفسها ، وقد لا يرجع هذا لسبب آخر سوى أن الأولين يعملون ٠ زيادة على ذلك فلابد أنه كان هناك قدر كبير من نزعة الشك فى العالم القديم بســبب فرض الهيمنة على عقول الناس من قبل الاساطير والكهانة والطقوس وتتناول قوانين بابل ومصر واليونان كثيرا المسائل المتعلقة بالعبيد المارقين لدرجة تظهر أنها لم تكن شيئا غير معتاد أن يحدث ٠ وبالرغم من أن أهرامات مصر ومقابرها هى أماكن مقدسة تحميها الآلهة وجميع أنواع اللعنات المريعة الا أنه كثيرا ماكان يتم التسلل اليها ونهبها ٠ وفى الحقيقة أظهر مهندسو الأهرامات عبقرية واضحة فى اخفاء المداخل وبنــاء ممرات وهمية واغلاق الممرات الحقيقية وذلك لاحباط محاولات اللصوص ٠ وعلى حين أنه لا يمكن أن يكون هناك أى تعبير فنى مستقل عن العبيد أو الفـلاحين كطبقة ـ حتى عندما تلوح هناك فرصة وانية ـ يتمكن بعض الفنانين من هدم النزعة الشكلية ويدفعون للأمام مسألة انعكاس الحياة فى الفن ٠

وهكذا نجد أنه فى الوقت الذى كان فيه فن بناء المقابر فى المملكة القديمة يتطور والثروات تتزايد تطورت عادة وضع الاشياء فى المقبرة ، فبدأ وضع تماثيل للخدم والعبيد الرسميين بجانب التمثال الســحرى للملك وهى تماثيل تمثل من سيخدمون الملك فى الحياة الاخرى ٠ ورغم أن تصوير الملك أصبح يتم وفق أسلوب صارم محدد للغاية ، الا أن مثل هذه التدقيقات لا تنطبق على سواد الناس ، فصور الكتبة أو النساء اللواتى يعددن الخبز أو الموظفين مثل التمثال الخشبى المشهور فى متحف القاهرة المسمى تمثال « شيخ البلد » أو « عمدة القرية » بها واقعية واضــحة تفوق الواقعية بالنسبة لتماثيل الملوك ٠ ولهذا السبب بها قوة وجمال ملحوظان ٠ ولا يرجع الامر الى أن الفنان يفضل سواد الناس ، فصورة الملك محوطة بالصور الشكلية الخاصة بالطقوس لدرجة تكاد بها أن تختفى الانسانية فيه ، على حين يستطيع الفنان وهو يصنع تمثالا للانسان العادى أن يتطلع الى انسان حقيقى ويقوم بدراسته والتقاط خصائصه ٠ ويبدو تمثال « شيخ البلد » كانسان كامل ممتلىء لا « كانسان » تجريدى ، فقد نظر اليه الفنان على أنه شخص يعيش فى الحياة الاجتماعية وأنه نمطى

بقصره وبدانته ورأسه القوية وقدمه الثابتـــة • لقد كانت للحرفى عين عجيبة ازاء اظهار بروز العضلات فى الكتفين والعنق والصدر والذراعين والخط الحساس الذى يفصل الصدر عن الامعـــاء وتناسق الجسد على الساقين والوحدة العضوية للجسم ، وهو يلتقط بالمثــل مخايل الذكاء والسطوة وقوة الشخص نفسه • ويمثل هذا قفزة كبيرة تعلو على الفن البدائى • فالحرفى ـ الفنان لم يتحكم فى « قوانين » الخامات المادية الخالصة التى فى متناول يده مع البراعة فى تشكيلها فحسب ، بل جاوز هـــذا وتخطاه ، فهو يشتغل أيضـــا بخاصة على الانســـان نفسه وهو مخلص ل « قوانينها » فيحتفظ بطبيعتها الحية ، ويجعل من فكرته عنهـــا العنصر السائد فى الشكل المنجز للنحت •

وبينما يزداد أفراد طبقة النبلاء فى المملكة القديمة ثراء وقوة ويبنون مقابرهم ، نحتت الصور على جدران المقابر وهى تمثـــل الطعام الرمزى وحاملى الطعام الرمزيين المفروض فيهم أنهم سيستخدمون فى « الحيـــاة الاخرى » •وتبدأ هذه التمثلات المرسومة على الجدران تنتشر تدريجيـــا وتمتد فتشمل مجالا واسعا للحياة المصرية فنرى الاحتفالات الجنائزية والنادبات والراقصات والناس وهم يعملون فى الحقول والملاحظين وموظفى البلاط والقصـــابين وهم يذبحون الثيران والموسيقيين يغنون ويؤدون التمثيليات ومناظر الابحار فى النيل والاطفال وهم يلعبون • وهناك مناظر فكهة مثل منظر فلاح وهو يجذب بغلا حرونا ومناظر مأساوية مثل منظر مجاعة وضلوع الناس بارزة من صدورهم •

فى كل هذا الفن المشذب توجد صيغ شكلية • فهناك رصيد من الأشكال المعينة يعاود الظهور مرات عديدة كما لو كان منسوخا على ورق النسخ • وتظهر الأكتاف والعيون كاملة من أمام والرأس والأذرع والأرجل من الجنب • غير أن هذه المناظر تمثل بطريقتها تقدما كبيرا فى الفن فهذه المناظر وقد وضعت فى المقابر لتبين وتكشف للآلهة ثروة الملك أو النبيل وانجازاته تحمل أيضا عبق الحياة الاجتماعية الواقعية الى الفن • لقـد تمت أنسنة الأساطير • واذا لم يكن لأى شكل مشذب منحوت الاكتمال الواقعى لافضل تماثيل النحت من ناحية امتلاء الجسم ، فان التقدم العظيم هنا هو تصوير الناس كما يحيـــون فى المجتمع • فيظهرون فى عملهم الجمعى وعلاقاتهم الطبقية ودفعهم للضرائب وفى قيام النظار بمراقبتهم فى أعمالهم ، بل ويظهرون وهم يتعرضون للضرب • فاذا كان النحت وهو يصور امتلاء الجسم يعد تحولا عن الاصنام السحرية القديمة ، فان هذه

المناظر العريضة الشاملة تعد تحولا عن رقصات الطقوس فى العصر الحجرى الحديث بتقليدها لأفعال بذر الحبوب والصيد والحرب ٠ وكما أن الرقصة « تتحدث » من خلال حركات الجسم الفعلية وقد تم انتحكم فيها فان هذا النحت المشذب المنحوت « يتحدث » من خلال الجسم البشرى ٠ ولكن الجسم البشرى فى هذه الحالة يكون قد حشد بطريقة موضوعية وضوعف وأعيد ابداعه من خلال المهارات المتراكمة للحرف واستحال الى استعراض شامل عريض للحياة الاجتماعية ويتحول ايقاع الرقص أو الايقاع فى الزمن الى ايقاع مرن أو ايقاع فى المكان ٠ ويتم وضع الاشكال المنحوتة بترتيب منتظم ويبدو الامر كما لو كانت هذه الاشكال تكرر بعضها بعضا ٠ غير أنه توجد تنويعات فى الحركة والايماءة تختلف فى كل شكل عن الشكل الآخر ٠ فاذا ما تتبعنا العين نجد أنها تكتسب احساسا بحركة الحياة والاعمال التى ترتبط بين الناس فى الحياة الواقعية ٠

ان المنتجات الفنية العظيمة فى المجتمع العبودى قليلة اذا ماقورنت بضخامة الأعمال الناجمة عن التكرار والمقاييس المحفوظة ٠ ولا يستطيع الفن أن يعطينا فكرة صحيحة عن الأزمات والكوارث التى حدثت فى المجتمع المصرى مع وجود غزوات من الخارج وثورات ومجاعات واغتصابات للعرش من جانب النبلاء ٠ وهناك مخطوطة مصرية بها مندبة تعطينا مثل هذه الصورة عن التمرد فى المملكة القديمة :

« لا ، غير أن الفقراء يملكون الآن أشياء جميلة ٠ ذلك الذى لم يصنع لنفسه ذات يوم صندلا ، يمتلك الآن الثروات ٠٠ لا ، غير أن من ولد من أسرة كريمة المحتد يمتلىء الآن بالعويل ، والفقير يمتلىء بالفرح ٠ وكل مدينة تقول : دعنا نطرد أصحاب السلطان من بيتنا ٠٠ لا ، لقد تمكنت النساء من العبيد من أن يتحكمن فى أرزاقهن ٠ وعندما تتحدث سيداتهن يكون الامر لغوا بالنسبة للخدم ٠٠ لا ، غير أن المكاتب مفتوحة وقد نزعت اللوائح المعلقة عليها ٠ لقد أصبح العبيد سادة العبيد ٠٠ حتى أشد المنادين دعوة للسلام ، وصانعو البيرة والحلوى فى حالة تمرد » (٦) ٠

مثل هذه الاضطرابات والقلاقل تظهر فى الفن عن طريق الاطاحة ببعض الصيغ الشكلية حتى انه عندما تظهر أسرة ملكية جديدة تكون هناك تغيرات فى الأسلوب وبصفة عامة نجد أن الفن المصرى رغم أنه واصل انتاج الأعمال ذات الجمال الأخاذ طوال ثلاثة آلاف عام فان انجازه

---

(٦) المصدر نفسه ٩٢ ـ ١٠٨ ٠

الثورى فى الواقعية هو ذلك الفن الخاص بالمملكة القديمة عندما قام الحكام بدور انتاجى أكثر مما حدث فى الامبراطوريات التالية • وهناك فن ممتاز فى المملكة الحديثة فى منتصف الالف الثانية قبل الميلاد وأواخرها يعكس حياة خاصة للحدائق والمآدب لم يعد موجودا فى الفن القديم • غير أن الانجاز الجديد العظيم الذى حققته المملكة الحديثة هو فنها المعمارى الرائع فى بناء المعابد •

يعد الفن المعمارى أعظم الحرف • انه انتصار للتخيل ، وهو يكشف ويشتغل على صفحات الخامات المادية والحجر والخشب والطوب ولكن لا كما يكون فى متناول الايدى ، فهذه الاشياء بالاحرى يتم تصورها فى « عين العقل » ويتم تنفيذها بالعمل الاجتماعى المعقد • ولا تعود ايقاعات المعمار هى تلك الايقاعات التى تصدر مباشرة عن حركات العمل الجسمانية ، بل يتم ابرازها فى الفضاء مثل مجموعات الاعمدة العظيمة والجـــدران والفراغات المفتوحة والفتحات التبادلية أو المنتظمة • وهى تسمى هنا « حرفة » لأنها لا تتناول الصورة الانسانية ــ كما يفعل الفن ــ ولا مشكلات الشخصية والنواحى النفسية والعلاقات الانسانية والاجتماعية عندما تكون الصورة الانسانية هى الموضوع • ان المعمار يستخدم أكثر المعارف العلمية تقدما فى عصره ، بل انه ليضيف الى تلك المعرفة فى المشكلات التى يطرحها ويحلها للعدد الرياضى والهندسة وتحريك رفع الكتل الهائلة من الاحجار •

ان المعمار ، من بين كل الحرف يستجيب أكبر استجابة حسية للعين، نظرا لأنه يشتغل بأشد المواد قوة فى اطار العين والحجم والفراغ والضوء• وهو فى معالجته للفراغ لا يعالجه على أنه ذلك الشيء الذى استحال اليه «الفراغ» لدى الفنان التجريدى الحديث بخطوطه الضئيلة ومستطيلاته على الورق المسطح أو أهامه البصرية الصغيرة • انه يعالج الفراغ الواقعى الذى ينقسم الى كتل ذات أبعاد ثلاثة • وهذا المعمار انما يغلق العين ويجعلها تغفل عن بعض الزوايا ويجعلها تتفتح لبعضها الآخر وينقل العين الى ماوراء الحواجز الحادة ويفتح منظورات غامضة ولا نهائية ، ويتلاعب بالزوايا الحادة والمنحنيات المستمرة • وعندما ينتهى المعمار بناء أو شكلا عليه أن يعالجه من الداخل والخارج ويعامله على أنه بديل للكتل الصلبة والفراغات المجوفة • وعليه أن يعالج العلاقات بين « ما هو داخل » و « ما هو خارج » • فمن الخارج عليه أن يستغل الضوء عندما ينكسر على الكتل الصـــلبة والفتحات وذلك بابراز الاشكال والتكوينات ، ومن الداخل نجد أن الضوء يتدفق من

خلال الفتحات ونجد أن شكل الاضاءة الداخلية يتناوب مع الظلال ويتكسر وتكسبه مكونات الاسطح والزخرفة صفات حسية مختلفة ٠

وفي المعمار نجد فن المجتمع العبودى مناقضا له تماما ٠ فنحن نجده من جهة موجها «للعالم الآخر» لا للعالم الواقعي ، موجها ومكرسا للسماء والآلهة وبطبيعة الحال لقوة الحكام الذين هم ممثلو الآلهة ٠ غير أنه من جهة أخرى أكثر الحرف اجتماعية فى أنه يتطلب أشد أنواع العمل الجمعي تعقدا واتساعا ٠ حقيقة أن حفنة بسيطة هى التى تشرف عليه ، الا أنه يقتضى الفنية الابداعية لعديد من العمال الأقل موهبة ٠ وهو نوع من التمركز للحياة الاجتماعية ومكان ملائم لتجمعات وتحركات الناس والاحتفالات والطقوس تلك التى تحدد هيكله وشكله ٠

ونحن نجد أن بعض الكاتدرائيات البيزنطية والأوربية فى العصور الوسطى قد صممت فى هيكلها وزخرفها كتمثيل رمزى للسماء نفسها وفى الوقت نفسه قد صممت من أجل التجمعات الفعلية والتحركات والطقوس والاحتفالات التى ستجرى داخلها ٠ والمعابد الموجودة فى المجتمع العبــودى ـ شأنها شأن الكاتدرائيات فى أوربا فى العصور الوسطى ـ تبدو جماعا للاضطهاد الطبقي للحياة العبودية والاقطاعية ٠ فهى تمتص الكثير من عمل الناس من أجل أغراض لا شأن لها بالاحتياجات الحقيقية للناس ٠ ومعابد المجتمع العبودى ـ شأنها شأن كاتدرائيات المدن الاوربية ـ تلوح فى عظمتها وفخامتها متناقضة تماما مع الحظائر التى تعيش فيها حشود الشعب ومن بينها أولئك الذين بنوا المعابد والكاتدرائيات ٠

ومع هذا ، ففى هذه الابنية الضخمة تكمن الدروس التى قد تستخدم استخداما معاكسا الا أنها تخدم الاحتياجات الاجتماعية الواقعية للشعب ٠ ونجد أن الرسم والنحت اللذين يزينان هذا المعمار القديم يحولانه من تصوير رمزى للسماء أو بعث الآلهة أو « العالم الآخر » الى انعكاس لأحداث الحياة الواقعية ٠ فلما كان هذا المعمار هو مكان تجمع لحشود الناس فى الحيــــاة الواقعية فقد أفاد كمسرح تصويرى حيث يلجه شيء من دراما الحياة الواقعية ٠ فالمعبد المصرى يعكس التسيد على الطبيعة فى « غاباته » من الأعمدة التى تتخذ شكل نبات البردى واللوتس والنخيل وحزم الجريد ٠ والتشذيبات المنحنية التى تزين المقابر قد أصبحت الآن مصدرا لمعرفتنا بعادات ووسائل الحياة ، بل وبتاريخ تلك العصور ٠ وبالمثل نجد أن المقبرة البوذية وفن بناء المعابد فى الهند والصين يعكسان حياة الشعب العادى والبلاط ٠

وقمة الانجاز الذى حققته الواقعية ــ الانجاز المعروف حتى الآن ــ فى المجتمع العبودى هو الذى كان لدى الاغريق والذى كان أيضا مركزا للخطوات المتقدمة العظيمة فى العلم ٠

فنحن لا نجد فى العصر « الكلاسى » للفن الاغريقى فى القرن الخامس قبل الميلاد ظهورا فجائيا « للتناســق » الغامض أو المظهر الأول للروح « الغربية » كما يذكر بعض المعلقين ٠ بل نجد ذروة لفن المجتمع العبودى حيث يهتز فيه لفترة قصيرة البناء الفوقى القديم وحيث تناضــل الآراء الجديدة عن الحياة للظهور داخل الفن نفسه ٠

يقف الاغريق عند ما أسماه فارنتون Farrington « مفترق طرق جميع حضارات العالم القديم » وما كان مركبا من « تــكوين من خليط الأجناس » (٧) لقد بنوا أول مدنهم التجارية العظيمة مثل ميليتيوس فى آسيا الصغرى ٠ وربما كانت أثينا هى المدينة الاولى فى العالم القــديم التى تستورد طعامها الضرورى من الخارج وقد خصصت قدراتها لتصدير الصناعات مثل المعادن وزيت الزيتون والفخار ٠

وكانت نقطة انطلاق الفن الاغريقى الكلاسى سلسلة الثورات التى قضت على الارستقراطية المالكة للأراضى وقد قضت فى قيامها على عــدد كبير من الطقوس الصوفية والسحرية وبثت فى الناس الذين شاركوا فى قيامها ثقافة عميقة بالطبيعة الواقعية للمجتمع والناس ٠ ولا يوجد شىء يعلم الناس الكثير عن العالم بما فى ذلك المجتمع والتاريخ خيرا من القيام بدور فعال فى تغييره ٠

وكان هذا هو ما وصــف به بلوتارخ Plutarch أثينا حوالى عام ٦٠٠ قبل الميلاد وهو يكتب حياة صولون Solon :

« يفضل سكان المنطقة الجبلية الديمقراطية ويفضل سكان السهل الاوليجاريشية أما أولئك الذين يسكنون قرب الساحل فيفضلون شــكلا مختلطا من الحكم ٠٠ وقد وصل التفاوت فى الثروات بين الأغنياء والفقراء فى ذلك الوقت ذروته ٠٠ فكل الشعب كان مدينا للأغنياء و٠٠ كان بعضهم (ولم يكن هناك قانون يمنع هذا) مضطرين الى أن يبيعوا أولادهم أو يهربوا من البلاد لتجنب قسوة دائنيهم ، غير أن الجانب الاكبر والأشجع منهم بدأ

---

(٧) ب . فارنتون : « الرأس واليد فى اليونان القديم » لندن ١٩٤٧ ، ص ٧

فى الاتحاد وبدأ الواحد يشجع الآخر فى أن يقاوم وفى أن يختار زعيما وفى أن يتحرر المدينون التعساء وفى أن تقسم الأرض ويتغير الحكم»(٨) .

ولقد أصبح « الوسطاء » بين الجبليين (الطبقة الفلاحية والحرفيون الفقراء) والسهليين (أرستقراطية ملاك العقارات) الطغاة ويمثلون السواحليين (التجار وأصحاب المصانع) وقد تم طرد الطغاة الذين أصبحوا هم أنفسهم أرستقراطية جديدة عند بداية القرن السادس مع هزيمة الغزاة من الفرس وأقيمت الديمقراطية الاثينية . وكان الامر كما وصفه طومسون Thomson بعمق : « احياء ــ ولكن بظروف جديدة ومختلفة تماما ــ لبعض الانظمة الخاصة بالمجتمع القبلى مثل المحفل الشعبى والاحتفالات الشعبية واللجوء الى الاقتراع » (٩) وقد تسببت « العودة » الظاهرية للحياة المشاعية البدائية فى ظل هذه الظروف الجديدة فى اتخاذ خطوة كبيرة أبعد وهى الديمقراطية بمعنى « الحقوق المتكافئة » لجانب أكبر من السكان عما كان فى الامبراطورية ذات المجتمع العبودى كما كان الحال فى مصر وآشور .

لقد كانت «الحقوق المتكافئة» مقصورة على «المواطنين الاحرار» وملاك العبيد ولم تكن ممنوحة للعبيد ، بل ان العبودية نفسها نمت مع التجارة والتعدين والصناعة . وقد قدر عدد العبيد فى أثينا فى القرن الخامس قبل الميلاد بما يتراوح بين مائة ألف ــ وهذا مسار لعدد السكان الأحرار ــ وأربعة أضعاف هذا العدد . ولقد نمت بالضرورة بين السكان الاحرار التقسيمات بين الأغنياء والفقراء وكان عدد كبير من الفقراء يستخدمون فى الحروب للاستيلاء على المدن الاخرى وكانت التناقضات التى جاءت ــ بين الأغنياء والفقراء ــ بعد قيام حزبى الحرب والسلام و « حرية » أثينا والعبودية التى حاولت أن تفرضها على جميع المدن الأخرى التى تسببت فى نشوء المشكلات المأساوية الكبرى فىعقول الكتاب . وقد كتب طومسن «تعد مسرحية أوديب لسوفكليس رمزا على الحيرة العميقة التى ولدتها فى عقول الناس التحولات التى لا يمكن التنبؤ بها والتى لا يمكن ادراكها ، تلك التحولات الخاصة بنظام اجتماعى قد صمم لاقامة الحرية والمساواة فأصبح أداة لتدمير الحرية والمساواة»(١٠) فقد لاحت الكوارث الناجمة عن

---

(٨) بلوتارخ : « حياة اليونان والرومان النبلاء » نيويورك ، ص ١٠٤ .

(٩) ج . طومسون : « اسخيلوس واثينا » نيويورك ، ١٩٥٠ ، ص ١٩٩ .

(١٠) المصدر السابق : ص ٣٦٣ .

ملكية العبيد وان الطبقة التى قد نالت حريتها قد تحولت الى اســتغلال الطبقات الاخرى والتطاحنات الطبقية التى لاحل لها — لاحت كل هــذه الأشياء أشبه « بقدر » غامض لا يرحم ٠

لقد ناضل شعب « الرأس واليد » بما فى ذلك الحرفيون الفنــانون من أجل الحصول على المواطنة وقد انعكس هذا فى محاولة تقويض مجهولية مبــدع العمل الفنى كما كان الأمر قديما ٠ فلم يعد الرســام شخصــا « مجهولا » يصلح له أى واحد ٠ وبدءا من عام ٦٠٠ قبل الميلاد أخذ صانع الآنية والرسام يوقعان على الأوانى الفخارية ٠ وقد تطورت هذه الرسوم فأصبحت تمثل صورة حية للحياة الاغريقية فى الميادين العامة والبيوت والحمامات والمصانع والمناجم ٠ وفى القرن الخامس قبل الميلاد عرف عدد كبــير من النحاتين بالاسم مثــل بوليكيتوس Polyckitus — الذى ألف كتــابا عن نسب الجسم الانســـانى — وفيدياس Pheidias ومايرون Myron ٠ وقد أعاد هؤلاء النحــاتون مع نحــاتى القرن الرابع قبل الميــلاد من أمثـــال سكوباس Scopas وبراكستليس Praxiteles وليسيبوس Lysippus خلق الجسم البشرى مع تحكم فى « قوانينه » ملتقطين الطريقة التى يولد بها الفكر والشعور والحركة وقد وصلوا فى هذا الى مدى أبعد مما وصل اليه أى فن معروف سابق ٠ فقد تخلوا عن رسم التمثلات السحرية والخاصة بالطقوس التى تعبر عن الآلهة وأعيدت دراسة الفن انطلاقا من الحياة تماما كما فعل كبار مؤلفى الدراما أسخيلوس وايوريبيديز ، فبرغم مواصلتهم تنــاول المـــادة الاســطورية ، أعادوا دراسة كل شخصية من الحياة الواقعية حولهم ٠

غير أن الفن الاغريقى لا يزال مقيدا بحدود تفكير المجتمع العبودى نفسه ، برغم أن هذه الحدود امتدت وكادت تصل الى النقطة التى تتحطم عندها ٠ فلا يزال الكثير من الانتاج فى النحت مجهول المبدع ، والمثالون الذين يعبدون فى الكتابات المحدثة عن الفن الاغريقى لم يكن يعدون فى زمانهم شخصيات هامة ٠ فلا يزال هناك احتقار لأولئك الذين يعملون بأيديهم إذ عليهم أن يكسبوا أرزاقهم ٠ يقول زيمرن Zimmern : « لم يميز الاغريق الا تمييزا واهنا بين المهندس المعــمارى وقاطع الحجر ٠٠٠ وتظهر لنا النقوش كيف كان يدفع للمثالين والمدرسين الأجر نفسه الذى كان يدفع للعمال اليدويين » (١١) ٠ لقد كان عدد كبير من المثالين عبيدا

---

(١١) أ ٠ زيمرن : « صولون وجروسيوس » لندن ، ١٩٢٨ ، ص ١٥١ ٠

يستطيعون أن يؤجروا أنفســـهم لغير أسيادهم بل يستطيعون حتى أن يديروا ورشة تشغل الآخرين بشرط أن يدفعوا المعلوم المفروض عليهم لأسيادهم . لقد كان العبيد « يعملون من الناحية العملية فى كل شكل من أشكال النشاط المنظم الذى أتاحه عالم دولة المدنية ، من أرقى الأعمال البارعة الى أدناها » (١٢) . ولقد اعتبر بلوتارخ الرومانى Roman Plutarch ـ الذى كتب فى القرن الأول قبل الميلاد ـ الفن الذى يتم انجازه باليد عملا حقيرا :

« بالنسبة للعطور والأصباغ الأرجوانية ، تسحرنا الأشياء تماما ، لكن لا تفكروا فى عمـال الصـباغة والعطور الا على أنهم أناس منحطون أدنياء ... كذلك ما من شاب كريم ألمعى يرغب لدى مشاهدته تمثـال جوبتر عند بيزا فى أن يكون مثـــالا كفيدياس ، كذلك لا يشتاق الذين يشاهدون تمثال جونو عند آرجوس الى أن يكونوا مثالين كبوليكليتوس .. ذلك لأنه لا يترتب على أن العمل قد أبهج مشاهديه لجماله أن يستحق الذى عمله اعجابنا » (١٣) .

وهـذا التناقض فى المجتمع العبودى موجـود أيضـا فى مدى فن النحت نفسه . فكما أن أغريقيى القرن الخامس قبل الميلاد بكل ما لديهم من دهاء فيما يتعلق بعلاقة الكهنة بالسياسيين كانوا لا يزالون يستشيرون الوحى ، كذلك النـحت ، لم يقطـع اطلاقا الحبل السرى الذى يربطه بالأساطير . فلا يزال المقصود بفن النحت ـ هذا القوى حتى فى نسخه الرومانية حيث طبع شعب أثينا حضورهم وفكرهم الخالصين على البرونز والحجر ـ لا يزال المقصود به تمثيل الآلهة أو الأبطال الأسطوريين أو المنتصرين فى طقوس الألعاب الأولمبية .

غير أنه يعد تقدما فى الواقعية ، لأنه أرسى مقاييس جديدة ودائمة للجمال فى الفن لأنه طور من اضفاء الطابع الانسانى على الواقع الخارجى. لقد كشف هذا الفن عن الجمال والغنى الفريدين للانسان . فهو أسمى من أن يكون مجرد تسجيل للتشريح الذى يجب أيضا أن يتحكم فيـه باعتباره أداة ضرورية ؛ لقد صور اعتدال الجسم وتوازن وتداخل قواه الداخلية حتى ليبدو الحجر أو البرونز حيا فى حركته التى التقطها النحات أو عندما يهم التمثال أن يقوم بحركة ، انه يصور تفاعل الجسم والعقل ،

---

(١٢) المصدر السابق : ص ١٤٠ .

(١٣) بلوتارخ : المرجع المذكور ، ص ١٨٢ ـ ١٨٣ .

الاحساس والفكر • لقد تحكم الفن وسيطر على العنصر الانسانى وهكذا يستطيع هذا أن يجعله فنا يقوم بدور فعال فى الحياة الاجتماعية وهو يصحى فى المشاهدين احساسا بالقربى الانسانية فى الامكانيات التى يشعرون بها فى أنفسهم وهو يبتعث أشد المشاعر تعقدا بالنسبة للفرح فى الحياة والصفاء والرقة والبطولة والتدرجات بين الشباب والشيخوخة •

وفى تمثال « ثيسيوس » المضجع الكسور الذى يكاد لا يكون له وجه والموجود فى البارثينون نجد الجسم مسترخيا وثقله متوازنا للغاية وان كان ملتفا ، وخطوطه المنحنية متكررة الا أنهـا متنوعة بلطافة ، وأشكاله تبدو محسوبة رياضيا ، الا أن انحناءه وتوازنه أشد تعقدا بكثير من أية قوى غير عضوية • وفى تمثال « ايدولينو » وهو لشاب عار نجد الساقين فى حركتهما السهلة يساعدان الجسم حيث نجـد حركة خفيفة للوراء من عند الركبتين توازنها حركة دافعة للأمام من الرأس والذراع اليمنى • وهناك تقابل للحـركة مسـتمر من الأعلى للأسفل ومن جانب للجانب الآخر وهى تعرض الرشاقة التى يكيف بها الجسم نفسه مع كل وضع والقوى التى تمكنه من أن يثب فى الحركة • وتبدو فى التمثـال وحدة تتمثل فى أن كل خط مستقيم وكل خط منحن يتكرر فى خط مستقيم آخر وخط منحن آخر • ومع ذلك فهى وحدة غير مفروضة على الجسم البشرى بل مكتشفة فيه • وفى تمثال الربة نايك Nike التى تنحنى على صندلها نجد مرة أخرى توازنا كاملا للقوى المتقابلة زيادة على ذلك نجد تفاعلا بين ما هو عضوى وما ليس بعضوى وبين الجسم والملابس التى تغطيه ، ونجد التمثال يسـتجيب لـكل حركة وفى افريز معبد البارثينون نجد المثالين المجهولين الذين عملوا تحت امرة فيدياس يصورون قطاعا متعارضا من المجتمع الأثينى نفسه ، فنرى احتفال المدينة التقليدى الذى يظهر الشـعب الأثينى صـغيرا وكبيرا فى موكب عظيم سائرا أو ممتطيا • ونجد أن التنوعات الدقيقة والمتغيرة دوما للأجسام المسـتديرة وارتباط الأشكال وانفصالها بالحركة والاشارة وجعل الفراغ بين الأشكال مفتوحا أو مغلقا هى ترجمة كاملة لحركة الحيـاة الواقعة فى الأشـكال المنحوتة فى الحجر •

ويوصف هذا النحت الاغريقى الكلاسى أحيانا كما لو كان جمالا « مطلقا » مجردا من الحياة الواقعيـة كما فى تلك المقطـوعة الغنـائية لوولتر باتر Walter Pater :

« لقد تم تحريك الجمود القديم ، وأشكاله صارت فى حالة حركة ؛

لكنها حركة يتحفظ عليهــا دوما ونادرا ما تلتزم بأى فعل محدد ...
والأفعال المنتقاة هى تلك التى لا يكون لها معنى الا فى شخص الهى ـ
ينحنى فوق الصندل أو يستعد للحموم .. وهذا النقاء الذى لا مثيل له
والذى لا لون له ، نقاء الحياة هذا ، بربطه ونفاذه فى القــوى الثقافية
والروحية والجسمانية والذى لا يزال منطويا على نفسه ممتلئا بامكانيات
العــالم الكلى المنغلق داخله ـ هــذا النقــاء هو أسمى تعبــير عن عدم
الاكتراث الكامن وراء كل ما هو نسبى وجزئى » (١٤) .

ولكن لكى نتمكن بالفعل من فهم هذا النحت علينا أن نرى العكس
فيه ، علينا ألا نرى فحسب الاسترخاء بل نرى أيضا الكفاح العظيم ضد
النبلاء والملوك والطغاة والذى جعله ممكنا . ان ما يبرزه له النحت هــو
الكسب المنتصر وتربية الجسم والعقل والحق الذى يجب النضال من أجله .
وبسبب هذا وحده يمكن استخراج ما أسماه باتر « الهيا » من الشكلية
المبتذلة المحنطة ويمكن رؤيته لا على ضوء ما هو «الهى» بل على ضوء ماهو
انسانى . ان ما نراه هو الناس الحقيقيون ، لا جميــع الاغريقيين أو حتى
الاغريقى « المتوسط » بل الناس الذين يدرسون من واقع الحياة . والأفعال
مثل الانحناء على صندل أو الاستعداد للحموم ترسم صورة لا لما هو « الهى »
كما قال باتر ، بل لطبقة حاكمة بالفعل لديها فراغ ولا نرى أناسا طفيليين ،
بل نرى أناس العمل الذين كسبوا حقوقهم ودافعوا عن مدينتهم ضــــد
الغزاة . ويصور هذا النحت أيضا شيئا من الاحترام للمرأة غير موجود فى
أى مكان آخر فى المجتمع العبودى ، وهو بالتأكيد شىء مقصور تماما على
الحياة الاثينية وحدها ولكنه علامة ـ كما أشار طومســـن ـ على عودة الى
المسائل العملية المشاعية القديمة ممــــاثلة لتلك التى قدمت أشــكال
الديمقراطية الاثينية .

ومن جهة أخرى نجد على طول مدى هذه الفترة الكلاسية مناظر منحوتة
يفضل باتر أن يتجاهلها مثل مناظر المعارك المخيفة بين لابيش وسنتورس
وبين الأبطال الاغريقيين الاسطوريين والنساء المحاربات . وهذه المناظر
ترمز بالنسبة للأغريقيين الى انتصار حضارتهم على البربرية المتمثلة فى
وحوش نصفها على شكل انسان والنصف الآخر على شكل حصان والمتمثلة
أيضا فى المجتمع الاومى البدائى . وهكذا نجد صفاء من جهة وعنفا من جهة
أخرى ، واحتراما للنساء وتسيدا على النساء . وقد دفع الى ابداع هذه

---

(١٤) و . باتر : « عصر النهضة » نيويورك ، ص ١٨١ ـ ١٨٢ .

المناظر المخيفـــة أيضا عنف الحروب الحقيقى فى تلك الفترة • فلو كان الفنانون الاغريق قد تجاهلوا هذا النزاع لما كان فى امكانهم أن يصوروا هذا الصفاء فى مثل هذا الاطار الانسانى • لايمكن الانسان أن يكون نصف واقعى فلا يرى الا جانبا واحدا من حركة الحياة • ولم يستطع الاغريق أن يوفقوا بين هذين الجانبين للحياة أكثر مما استطاعوا أن يوفقوا بين الحرية التى وجدها البعض فى أثينا والطغيان الذى يمارسونه على الآخرين • غير أنهم أثاروا المسألة وجعلوها من خلال الفن جزءا من الوعى الاجتماعى •

والفن الواقعى ، كمثل ذلك الفن الموجود عند الاغريق فى العصر الكلاسى هو فن لا مجرد تسجيل للحظة من لحظات الحياة • فهو يجسد الفكر الواقعى عن الحياة فى حدود الصور الانسانية التى تتبلور بدورها فى مواد تشكلها الايدى • واذا كان الفن الاغريقى قد وضع مقياسا لـــكل شىء سمى بـ « الكلاسى » فى العصور التاليـــة ، فذلك لأنه أعطى الجسم البشرى مثل هذه الصفة الحية وهذه الطبيعة الحية وأنه استخدمه باعتباره « مادة بناء » لأشكاله الفكرية العظيمة • العمل الفنى الكلاسى يبدو كاملا فى ذاته متماسكا بقواه الباطنية ، منفصلا عن الحياة المحيطة • وكل خطأ واحد يبدو وله توازنه أو تكراره أو تنوعه فى جزء آخر من العمل الفنى • وبطبيعة الحال لم تكتشف هذه الوحدة فى السطح الخارجى للحياة بل فى الانموذج المتضمن لحركة الحياة نفسها• ونحن نصف قوة رسم أو نحت قادر على التقاط حركة الحياة برغم أنه عينى وبلا حركة بقولنا أنه « يحركنا » ولا نعنى بهذا ببساطة أنه يولد المشاعر فينا ، بل نعنى أنه يغيرنا ولا يكون هذا الا باعطائنا وعيا بحياة فى حالة صراع مع الآراء القديمة التى عفى عليها الزمن •

ونحن نجد فى النحت الاغريقى الكلاسى القديم مثل النحت الموجود فى معبد زيوس فى أولمبيا أن شكل العمل يكاد أن يحتويه مثلث أو مربع له قطر بسيط • ولكن هنا أيضا نجد كل شىء طبيعى ومعقول وتأتى البساطة من أن الفنان قد وضع لنفسه مشكلات محدودة • فلا نجد هنـــا زخرفة مفروضة كما فى تمثالى « أبوللو » و « أثينا » المبتذلين حيث نجد كتلة من الحجر قد تشكلت فى جانب منها على هيئة انسان ، وفى جانب آخر تم زخرفتها بخطوط مهزوزة لا تكشف عن أية حركة أو حياة وراء السطح • وعندما وصل فن القرن الخامس الى ذروته تكونت الوحدة من أنموذج مدهش للأقواس المتداخلة المغلقة والخطوط المشعة المتولدة • من حركة الانسان والعلاقات التبادلية الحية لأجزاء الجسم مع بعضها أو للناس مع بعضهم •

وفى الافريز المنحوت فى معبد بارتينون نجد الناس أنفسهم يستخدمون ككتل كبيرة من «مادة البناء» وهى تكرر نفسها وتوضع بعضها بجوار بعض بايقاع ، غير أن هؤلاء الناس يمتلئون حياة فى كل خط يتم دراسته من الحياة ، والتكوين كله يتم بناؤه بملاحظة العلاقات النمطية الفعالة الحقيقية . وكذلك الحال بالنسبة لتمثال الربة نايك الذى هو أقرب الى شكل قطعة الماس غير أن التوازن الذى فيه هو توازن قوى الجسم لا التماثل المجرد وابراز الاردية هو انتصار للايقاع الذى أبدعته أصابع الفنان الحساسة وقد أوحت به التقويسات الناعمة للقماش نفسه وقد شدته الجاذبية الى أسفل وحركة تثنى الجسم من تحته . ولا نزال نجد هذه الروعة القائمة فى هذا الفن الاغريقى الذى يشكل الانسان مادته فى الفن الرومانى كما نجده فى الفسيفساء البيزنطى برغم أنه دخلته بعض الصلابة والتسطح . وحتى وهو فى هذه الصورة ألهب خيال جيوتو فى فلورنسا فى أواخر القرن الثالث عشر ثم ماساشيو Massacio بعد ذلك بقرن كما يوجد فى جميع أعمال ميخائيل آنجلو فى القرن التالى وفى كل مرة يعاد خلقه بطبيعة الحال بمسح أكبر للحياة والافكار الجديدة .

أما تدهور الفن الاغريقى فى القرنين الرابع والثالث قبل الميلاد فقد وصفته جيزيلا م . أ . ريشتر M.A. Richter قائلة :

« لقد ولت صفة سمو فن النحت فى القرن الخامس . كما اختفى القالب الذى نما منه النحت الاغريقى والذى أعطاه مكانته وعظمته ... والذوق الجديد الخاص بالرشاقة والنعومة قد أيقظ بصورة طبيعية الاهتمام بجسم الانثى . وعلى حين اختفت أشـــكال المرأة المتجردة فى القرنين السادس والخامس ولا تظهر الا بطريقة عارضة أصبحت الآن الموضـــوع المفضل . وقد لاقى التنغيم الرقيق الناعم لشكل الانثى تقديراً جميلا وعلى هذا انضاف عالم جديد للجمال الى الرصيد الفنى . وبهذه الواقعية الجديدة أصبح النحت أكثر انسانية وأقل ابتعادا عنه ، وهكذا أصبح من السهل للغاية على الكثيرين أن يفهموه » .(١٥) .

وهنا نجد خلطا بين مصطلحى الواقعية والطبيعية . فلا ترجع الخطوة المتقدمة الكبرى للفن الاغريقى فى القرن الخامس ـ وشأنه فى هذا شأن فن المملكة القـديمة فى مصر ـ الى اكتشاف « قالب » بل ترجع الى تقدم

---

(١٥) ج . رشتر : «النحت والنحاتون الاغريق» نيوهافن ، ١٩٥٠ ، ص٥٨ ـ ٦٠

فى قدرة الفن على عكس الحياة باخلاص وهى تتولد من احتياجات طبقة صاعدة • مثل هذه الواقعية ، أى الانعكاس الامين للحياة ، لا يمكن أن تتقدم بطبيعة الحال بدون تقدم فى اكتشاف قوانين الانسان نفسه وتجسيدها فى المعدن أو الحجر •

والطبيعة — على أية حال — هى الواقعية وقد أصبحت خرافية وجامدة • فهى تستولى على الدروس العظيمة للحرفة عند الواقعيين وتتظاهر بأنها تطورها الى ملاحظة أكثر دقة للتفاصيل السطحية للحياة • ولكن يحدث أنها تنحط الى مجموعة من « القواعد » جامدة جمود قواعد الفن الزخرفى أو القائم على الطقوس على نحو مبتذل • فيستطيع التلاميذ الأكفاء أن يتعلموا كيف يعيدون خلق عضلة بشكل مقنع وتعبير الوجه والقماش، ويصبح من المستحيل انتاج عمل يبدو نقلا للحياة بدون دلالة على أن الفنان قد ألقى نظرة على الحياة نفسها أو فكر فيها • وهذا الفن ينتج « أوهاما » ممتازة للحياة لكن الانجذاب الى هذه الأوهام لا يكون الا من جانب العين وحدها تماما مثلما لا يحدث انجذاب للفن الزخرفى الا بالعين وحدها وان كان بطريقة أخرى • ويستعيض هذا الفن عن نقل الحياة الباطنية للأفكار بالتركيز على اضطراب وحساسية السطح الى حد الاثارة أو بالتركيز على الأفعال العنيفة والمعقدة مثل تمثال «لأوكون» و «ثورفانيس» فى العهد الهلينيستى • وفى النهاية تتخذ الامبراطورية الرومانية الخطوة الأخيرة فى الطبيعة بتقديم « الحياة الواقعية » نفسها على شكل مناظر مثيرة حقيقية أو محاربين وحيوانات فى حالة قتال مع وجود دم حقيقى •

الجانب الحاسم فى الواقعية هو محتواها ، التفكير الصادق الذى يولد شكلها ، ومن ثم تقوم قدرتها على أن تكون قوة تنوير • انها تغير الحياة بتغييرها الناس وجعلهم يعون الصراعات الموجودة فى الحياة نفسها والقوى الجديدة البازغة بينهم فى اطار شخصيات جديدة وعلاقات انسانية جديدة وان كانت نمطية • وحتى مما تبقى اليوم من هذا الفن الاغريقى فى القرن الخامس يمكننا أن نتبين الدور القوى الذى قام به فى اعطاء الناس وعيا جمعيا بالاكتشافات العظيمة المتعلقة بالانسان والحياة الاجتماعية وكذلك الكيان الجديد المكتشف فى الانسان والكبرياء القائم فى هذا الكيان ، بل ان ما هو « الهى » لا نقبله الا عندما يكون مماثلا للصورة الانسانية النمطية • لقد كانت واقعية محدودة بطبيعة الحال ، وهى الواقعية الممكنة لزمانها لم تكشف — على سبيل المثال — عن استغلال العبيد وثورة العبيد• ولا يمكن تجميع هذه الصورة الا بطريقة سلبية من التناقض الذى لا يحل

فى الفن نفسه بين الصفاء والعنف ومن انهيار المجتمع والفن . ولكننا لا نستطيع من النحت فى الفترة التالية ــ الا بشكل أقل امكانا ــ أن نحصل على فكرة كبيرة عن شكل لدى الاغريق زمن الاسكندر أو الحياة فى الاغريق تحت حكم الامبراطورية الرومانية . يستطيع الانسان أن يلاحظ انحطاطا فى الحياة الثقافية كما فى بعض بقايا الصور فى القرن الرابع قبل الميلاد حيث نرى الناس فى أحلامهم وافراطهم فى النواحى العاطفية وتحديقهم فى المسافات البعيدة واشتياقهم الصوفى لسلام وسعادة لا يبدو أن ستقدمهما الحياة الواقعية بما فيها من احباطات وضبابيات . وفى الحقيقة نجد فى زمن الاسكندر احياء عظيما للعقائد السحرية والخرافات (١٦) تماما كما فى الامبراطورية الرومانية حيث وصلت مهنة التجسس ونقل الأخبار ذرى عالية ، فقد كانت هناك انتفاضة أكبر للايمان بالسحر والكهانة والتنجيم وفن السحر والبحث فى شئون الجن والعفاريت . وقد أعلن الأباطرة أنهم « مقدسون » « الهيون » و « واصل الجيش التبرك بصور القياصرة وعبادتها » (١٧) .

وفى خلال تطور الفن بعد الفن الكلاسى فى القرن الخامس ورث الفنانون ــ أولا وقبل كل شيء ــ مستوى عاليا من الحرفية . ومع هذا الارث كان هناك بعض الفنانين الذين يلاحظون الحياة بعمق والذين طوروا الفن فجعلوه يصور الحياة الصميمية والطفولة والشيخوخة . وهناك لوحات شامخة تضم بعض الصور الشخصية التى تكشف عن أعماق الساسة ومديرى الاعمال بل حتى ملاك العبيد كما يراهم خادم أو عبد . وعندما نقول ان هناك تدهورا فالمقصود به أنه فى المعركة بين العقل واللاعقل أو بمعنى آخر بين الواقعى بما فيه من خطوات متقدمة فى معرفة قوانين العالم الواقعى وما هو خرافى وصوفى وملىء بالجهل وضيق أفق فى السلوك من الناحية العملية يكون للأخير اليد العليا . واذا لم تحدث مراجعة ونقد له فسننتهى بتدمير الفن بصرف النظر عن كل ما فيه من انتاج ممتاز . ووراء هذه الحركة تكمن حركة الحياة الاقتصادية والاجتماعية .

ولما كانت ريشتر لم تتبين الفن على هذا النحو فقد رأت أن الطبيعة أعظم من الواقعية ، ووقعت فى خطأ شنيع وهو أسطورة من الاساطير

---

(١٦) أ . كاستليونى : « مغامرات العقل » نيويورك ، ١٩٤٦ ، ص ١٩٦ .

(١٧) ر . بابرون و د . ث . وايس : « مولد الرسم الغربى » لندن ، ١٩٣٠ ص ٤٥ .

الكبيرة فى تاريخ الفن ألا وهو الصاق التدهور فى الذوق بـ «الجماهير» ٠ ان فن الحقبة الكلاسية الديمقراطية نسبيا كان يلقى رعاية اجتماعية أكبر من الفن التالى ولهذا كانت له « جماهير » أكبر لأن الفن الأخير أصبح ينتج تحت رعاية الحماة الخصوصيين وعبادة الحكام ٠ ان الفن التالى لا يعرض ذوق «الجماهير» بل ذوق أصحاب الغنى وطبقة النبلاء والملوك والأشراف الذين يعيشون على عمل العبيـــد فى المزارع الكبيرة ٠ ومع كل احترام وتبجيل لجمال صور «جسم الأنثى المجرد» ، يدل تفشى هذا الموضوع على النظرة الى امرأة الطبقة العليا على أنها متاع ، وهى طبقة تصور غانياتها على أنهن « فينوس » ٠

ولن يتكرر الجمال والواقعية والعظمة التى رسم بها اغريقيو الفترة « الكلاسية » الجسم البشرى فى أوربا لمدة ألفى عام ، بمعنى آخر حتى فترة عصر النهضة فى ايطاليا ٠ لكن ما حدث عندئذ لم يكن تكرارا للفن الاغريقى بل هو شىء جديد بالمرة جعله التاريخ المتوسط ممكنا ٠ وهو فن لن يكون « غربيا » خالصا اطلاقا أكثر مما كان الفن الاغريقى « غربيا » ٠

ان المسيحية التى كان لها تأثير قوى على الحياة والفن فى الفترة المتوسطة هى نتاج « الشرق » وآسيا وأفريقيا ٠ وفى القرن الرابع بعـد الميـلاد جعـل الامبراطور الرومانى قنسطنطين المسـيحية الدين الرسمى للامبراطورية وحولها من دين شعبى نما بين العبيد الى دين أصبح دعامة للدولة القائمة على ملكية العبيد ٠ وهو بتحويله اقطاعيات المعابد الوثنية الى الكنيسة وضع الاســاس لكيانها كمالكة أراض كبيرة ٠ وقد أنشأ عاصمتين للامبراطورية واحـــدة فى روما والاخرى فى القسطنطينية أو بيزنطة ٠ وعندما سقط آخر امبراطور لروما الغربية فى عام ٤٧٦ بعد الميلاد فى أيدى الغزاة من الشمال ، ظلت بيزنطة أو الجزء الشرقى من الامبراطورية دون أن يهتز وظل مركزا للانتاج الثقافى الفنى ٠ ولم تظهر الهوة السحيقة بين « الشرق » و « الغرب » الا فى القرن الثامن بعـــد الميلاد مع قيام الأباطرة فى أوربا وخاصة شرلمان (٧٤٢ ـ ٨١٤) ثم أكد أساقفة روما أو ببواتها أنهم الورثة الشرعيون لحكم القديس بطرس حوارى المسيح و « أول أسقف لروما » ٠ وربطوا الكنيسة الغربية بالامبراطورية الجديدة التى كانت قد نشأت وهى تغطى معظم ما هو اليوم فرنسا والاراضى الواطئة وغرب ألمانيا وايطاليا ٠ وعندما أطلقوا عليها لقب « الامبراطورية الرومانية المقدسة » منحوا الامبراطور سلطة الهية وبالتالى تطلعوا الى مساعداته لهم ٠ ولكن طوال هذه الفترة وفى القرون الخمسة التالية ظل « الغرب » يتعلم من « الشرق » أكثر من أية جهة أخرى ٠ وهـكذا كتب

كنجزلى بورتر : « يمكن أن نعتبر بداية الفن الحديث هى مع بداية عصر النهضه البيزنطى فى القرن العاشر » .

غير ان التطور الحاسم فى أوربا هو نهاية ملكية العبيد باعتباره الاساس الاقتصادى الجذرى للمجتمع . وبالنسبة للطبقة الفلاحية « الحرة ، غير الخاضعة للعبودية التى ظهرت بين ٥٠٠ و ٩٠٠ بعد الميـــلاد نجد أنه « لما كان أفرادها قد سلبوا وحطموا ، اضطروا الى أن يضعوا أنفسهم تحت حماية النبلاء الجدد أو الكنيسة ، فالملوك كانوا أضعف من أن يحموهم . لكن كان عليهم أن يدفعوا غاليا مقابل هذا . فقد كان عليهم ـ شأنهم فى هذا شأن فلاحى منطقة الغال الفرنسية السابقين ـ أن يحولوا حقوقهم الخاصة بملكية الأراضى الى سيدهم الذى يبسط عليهم الحماية وأن يستردوا الارض ثانية منه كايجارات بشكل مختلف ومتغير ، ولكن مقابل خدمات ومهام . ولما كانوا قد وجدوا أنفسهم مرة فى وضع الاعتماد على الغير بدءوا يفقدون حريتهم الشخصية تدريجيا ، وقد أصبح معظمهم بعد أجيـــال قليلة عبيدا .. ولكن حدث تقدم خلال الاربعمائة سنة هذه . وعلى الرغم من أننا نجد فى النهاية معظم الطبقات الرئيسية نفسها كما كان الامر فى البداية ، الا أن الناس الذين شكلوا هذه الطبقات مختلفون . لقد ولت العبودية القديمة وولى معها الاحرار الصعاليك الذين احتقروا العمل على أنه شىء ملائم للعبيد وحدهم . وبين الفلاح المزارع الرومانى والضامن النصير الجديد يقوم الفلاح الافرنجى الحر .. لقــد تشكلت الطبقات الاجتماعية الخاصة بالقرن التاسع ، ولم تتشكل فى عفن الحضارة المتآكلة المنهارة ، بل تشكلت فى مخاضات الولادة الخاصة بحضارة جديدة . فاذا قارنا الذرية الجديدة بالسابقين عليهم سواء كانت هذه الذرية من السادة أو العبيد نجد أنها ذرية أناس بشر . فعلاقة ملاك الارض الاقوياء بالفلاحين الخاضعين التى كانت تعنى بالنسبة للعالم القديم دماره النهائى الذى لم يكن هناك فكاك فيه كانت بالنسبة لهم نقطة انطلاق تطور جديد . زيادة على ذلك ، مهما تكن هذه القرون الاربعة تبدو غير منتجة ،فقد أوجـــدت « نتاجا » من النتاجات العظيمة ألا وهو : القوميات الحديثة ، أى الاشكال والابنية الجديدة التى كان على الانسانية الاوربية الغربية أن تصنع من خلالها التاريخ القادم ».(١٨) .

هذا يعطينا مفتاحا للتطورات الجديدة للفن فى العصور الوســطى الاوربية وعصر النهضة فى ايطاليا على السواء .

---

(١٨) ف . انجلز : « أصل العائلة » ص ١٤٠ ـ ١٤٢ .

الفصل الرابع

الفن والدين والصراعات الطبقية

قبل أن نناقش فن العصور الوسطى أو « المظلمة » فى أوربا ، من المهم أن نتذكر أن تعبير «العصور المظلمة» هو نفسه نموذج لضيق أفق «الثقافة الغربية» ٠ لقد كانت فى الفترة الممتدة من عام ٥٠٠ الى عام ١٥٠٠ بعد الميلاد حضارات وثقافات غنية فى الصين والهند وفارس واليابان وكوريا ٠ وبالمثل يلاحظ أنه كانت هناك ثقافات لشعوب الازتيك والمايا والأنكا فى الامريكتين وهى ثقافات قضى عليها الغزاة الاسبان ٠ وظهرت فى افريقيا ممالك مثل مملكة غانا ــ وكانت تجذب اليها الرحالة فى العصور الوسطى ــ ومملكة بنين ٠ وكانت تمبوكوتو فى افريقيا مركزا ثقافيا للعالم الاسلامى ٠وقد اخترعت الصين البوصلةوالبارود واخترعت الكتابة الحجرية فى القرن الثامن ٠ وبدون الذهب الذى نهبه الاوربيون من الامريكتين كان تطور الرأسمالية فى أوربا سيكون ذا ايقاع أبطأ وبدون العالم البيزنطى والاسلامى كانت الحياة الثقافية فى أوربا فى العصور الوسطى وعصر النهضة ستكون مجدبة للغاية ٠ فلقد كان العالم البيزنطى والاسلامى هو الذى حافظ على الفن والعلم والفلسفة الاغريقية القديمة عندما خيم الظلام على أوربا ٠

ولم يكن الأمر مقصوراً على أن المسيحية جاءت من الشرق ، بل تجاوز الامر الى أن المجتمعات المسيحية بعد سقوط روما كانت فى سوريا وآسيا الصغرى ومصر وشمال افريقيا ٠ فقد استعادت المسيحية هناك وهى تمتزج بالتقاليد الثقافية المحلية ، طبيعتها الديمقراطية المشاعية الشعبية ٠ ولقد ظلت هذه الطبيعة المشاعية قائمة فى أوربا لفترة قصيرة بعد سقوط روما ٠ ولقد كتب كولتن : «كان القسس والاساقفة يختارهم رعاياهم ، ولم يجد الناس لعدة قرون أى سبب يدعو الى اختيار اساقفة

روما بطريقة مختلفة» (١) ولقد ولد القديس أوغسطين St. Augustine
ــ أحد المنظرين المسيحيين الكبار فى العهود الاولى للمسيحية (٣٥٤ـ٤٣٠)ـ
في شمال افريقيا • وكان خمسة من البابوات بين ٦٨٥ و ٧٨٤ سوريين•
وقد بدأ نظام الاديرة فى مصر فى القرن الثالث ثم انتشر فى فلسطين
وسوريا وأرمنيا وأفريقيا وذلك باعتبار هذه الاديرة مستقرا للعمل
المشاعى والتقشف الذى ينبذ الملكيات الخاصة • ولقد أصبحت هذه
الانظمة الخاصة بعد سقوط روما سندا قويا للكنيسة فى أوربا للدعاية
لأشد جوانب المسيحية شعبية بين غير المؤمنين • ولقد تأثر المعمار والفن
الأوربيان فى العصور الوسطى تأثرا كبيرا بالكنيسة الشرقية فقد استمد
معمار الكنائس الاوربية حتى العام الالفى أساسه الى حد كبير من فن
كنائس سوريا وارمنيا مع وجود ابنية يبدو انها قد « نقلت جملة » كما
أشار الى هذا كنجزلى بورتر Kingsley Porter ولقد بدأ نحت
الأحجار لتزيين الكنائس ــ والذى صار أحد مفاخر الفن الأوربى من القرن
الحادى عشر الى القرن الثالث عشر ــ في ارمنيا • (٢) • ومن الشرق
جاءت رموز مسيحية شعبية ــ وهى مهمة جدا للفن ــ مثل العذراء والطفل
للدلالة على الرحمة ، والمسيح لم يكن يصور على انه صاحب الجلالة بل
على أنه واحد من الناس وهو يتعذب على الصليب •

أما بالنسبة للثقافة الاسلامية فقد كتب عنها داوسون Dawson
يقول : «لقد استمد التراث العلمى فىأوربا الغربية أصبله من العرب»(٣)
فقد حافظ العرب على الفلسفة والعلم الاغريقيين وطوروهما ، لقد طوروا
الجبر و لفلك والطب • وكان من بينهم ــخلال «العصور المظلمة»الاوربيةـ
عمالقة التنوير من أمثال ابن سينا Avicenna (٩٨٠ــ ١٠٣٧)
الفيلسوف المادى والطبيب المشهور ، والبيرونى Al-Biruni
(٩٧٣ ــ ١٠٤٨) عالم الفلك والطبيب وابن ميمون Maimonides
(١١٣٥ ــ ١٢٠٤) عالم الفلك والطبيب والفيلسوف اليهودى ، وابن رشد
Averroes (١١٢٦ ــ ١١٩٨) الذى نلتقى بكتاباته عن
أرسطو وسط كل حركة تهدف الى تقويض ظلام العصور الوسطى فى

(١) ج • كولتون : « الساحة العريضة للعصور الوسطى » نيويورك ١٩٤٧ ، ص ٢٥ •

(٢) أ • ك • بورتر : « النحت الرومانى الخاص بطرق مواصلات الحجاج » بوستن ، ١٩٢٣ ، المجلد الاول ، ص ١٨٤ •

(٣) س • داوسن : « تكوين أوربا » نيويورك ، ١٩٤٥ ، ص ١٥٠ •

أوربا مثل الحركة المدرسية فى القرن الثالث عشر وحركة النهضـــة فى ايطاليا .

وحتى عندما اعترف الكتاب اعترافا جزئيا بفن أمثال هذه الشعوب كالشعبين الصينى والهنـدى ذلك الفن الذى جاء الى أوربا خلال القرن الماضى فانهم كتبوا لغوا غامضا جاء على شكل ثناء ومديح . فقالوا ان هذا الفن هو نتاج « عقل شرقى » صوفى مختلف عن « العقل الغربى » وأن العقلين لا يمكن أن يلتقيا على الاطلاق . وهكذا شرع وليم كوهن William Cohn عدم وجود تأثيرات الضـــوء والظـل « العزبية » فى الرسم الصينى عن طريق الاقتنـاع العميـق الذى يسود الشرق من الهند الى اليابان بأن عالمنا المادى هو مجرد وهم» (٤) وبعـد أن تكلم روجرفراى Roger Fry ببـــلاغة عن النـحت الاغريقى قال : « بســبب حاجة الزنوج الى حس نقدى ادراكى وقدرات عقلية قادرة على اجـــراء المقارنة والتصنيف فانهم فشلوا فى خلق ثقافة كبيرة من بين ثقافات العالـــم الكبير ولايرجع السبب فى هــذا الى أى نقص فى الدافع الجمالى الخلاق أو أى نقص فى الحساسية الممتازة والتذوق الرقيق »(٥)

وحقيقة الامر هى أن هذه الشعوب سادت عبر المراحل التى قطعتها جميع الشعوب ويمكن فهم هذه الثقافات فهما كاملا فى هذه الحدود . وما نجده هو الفنون النمطية الخاصة بالمجتمع المشاعى والمجتمع العبودى والمجتمع الاقطاعى ، ولا نستخدم هنا لفظ «الاقطاع» بالمعنى الضـــيق للشكل الخاص بملكية الارض فى أوربا بل بالمعنى الأكثر عمومية حيث يوجد اقتصاد زراعى أساسا قائم على العبيد والفلاحين ومن فوقهم يوجد بناء هرمى ارستقراطى قمته ملك أو امبراطور . وما كتبه اليوم أحـــد الدارسين للحضارة الصينية عن الرسوم فى كهوف تنهوانج فى الصين سيوضح الامر بالمثل اذا ما طبق على فن الكاتدرائيات فى العصورالوسطى «ان العنصر الدينى أقل أهمية بالنسبة للفنان عن نقطة الانطلاق من أجل التعليق الفنى على موضوع دنيوى تماما مثل الصيد أو الزراعة أو البناء وجدران كهوف تنهوانج هى مصدر غنى للمادة الخاصة بالبوذية ، غير أن أكبر قيمة لها اليوم هى انها انعكاس لألف عام من حياة الناس»(٦)

(٤) و . كوهن : « الرسم الصينى » ١٩٤٨ ، ص ١٧ .

(٥) ر . فراى : « الرؤية والتصميم » هارمندسورث ، ١٩٤٠ ، ص ٩١ .

(٦) ياوهوا : « خزانة تانهوانج من الفن القـديم » الصين الشـعبية ، بـكين ، ١٦ يونيو ، ١٩٥١ ، ص ١٤ .

ويختلف هذا الفن عن فن أوربا الاقطاعية نظرا لأن العادات والحرف واللون المحلي كلها مختلفة • وهو أكثر غنى من فن الاقطاع الاوربى، ومثال هذا الصورة القوية لرؤساء أفريقيا وفن المناظر الخلوية الحساسة وتصوير الشخصيات في الرسم الصينى بين القرنين العاشر والرابع عشر وتصاوير الزينة فى كتب الحكايات فى فارس والهند بين القرنين العاشر والسابع عشر • وكان هناك تسامح دينى ملحوظ فى الصين والهند خلال الفترة التى كانت فيها مطاردة عنيفة للمهرطقين فى أوربا غير أن هذا الفن لا يستطيع أن يتجاوز حدود المجتمع الاقطاعى •

فاذا كنا نرى المشكلة على هذا النحو فاننا نستطيع أيضا تفهم السبب فى أن «الغرب» قد غزا هذه البلاد وقهرها وأن شعوبها قد هلكت بطريقة وحشية كما فى حالة افريقيا والامريكتين فقد تمكنت الدول القوية الناهضة والرأسمالية الناشئة فى الغرب أن تضرب تلك الشعوب بأسلحه قاتلة فى الوقت الذى كان فيه مجتمعهم القبلى أو الاقطاعى فى فى حالة تفكك • وكان يمكن استخدام قطاع حاكم فى المجتمع ضد قطاع آخر • وبالنسبة لشعوب الغرب التى تعانى من وخزات الضمير بسبب نهبها للثروات الطبيعية الخاصة بهذه الشعوب وما يصاحب هذا من بؤس وعبودية أو شبه عبودية ومسغبة حطت على هذه الشعوب ، فانه يكون من المريح لشعوب الغرب أن تحصل على تأكيد بان هذه الشعوب لها عقلية «مختلفة» روحية • فاذا كان الشعب يؤمن بأن العالم المادى «وهم» وكان الشعب الاغريقى ينقصه حس «نقدى» و «تصنيفى» ذلك الحس الذى وهب للغربيين بطريقة طبيعية ، فما هى الفائدة التى يمكن أن يحصلوا عليها من معادنهم ؟ وبطبيعة الحال فان شعوب آسيا وافريقيا والامريكتين ستكون مالكة ثرواتها الطبيعية وستبنى آلاتها وصناعاتها وبالتالى سوف تبدل فى حضارتها وثقافتها • ومن الأمور الباعثة على السعادة ان انتهت الآن عملية نقل أعمالهم الفنية بكميات كبيرة الى المتاحف الغربية على أساس انها لن تفهم أو تلقى تقديرا نقديا الا فى « الغرب » •

ان فن العصور الوسطى الاوربية هو أساسا فن كنسى أو دينى • ولكن حتى فى هذا الفن بذرت الحبوب التى ستزدهر فى الفن الواقعى والقومى العظيم فى عصر النهضة والقرون التالية تمثل ما اتخذت اللغات الحديثة شكلها فى هذه الفترة أيضا • وكان الانجاز الجديد العظيم لفنانى العصور الوسطى الذين يشتغلون بموضوعات مستمدة من الكتاب المقدس أو حياة القديسين قائما فى أن يضع الفنان فى هذا الفن

شيئا من تصوير الحياة الواقعية للعصر بما فى ذلك الناس العاديون فى طبيعتهم ونظرتهم الخاصة للحياة ٠

وحتى العام الألف كانت التقاليد الفنية الاساسية القائمة هى تقاليد المصـــورين أو الشارحين للمخطوطات الدينية ـ وكانوا يعملون أساسا فى الأديرة ـ وكانت هذه التقـــاليد الفنية أيضا هى تقـــاليد الصياغ والجواهرجية وحفارى الخشب والعاج وكان معظم عملهم ينصب على صناعة الاغلفة الفاخـــرة للكتاب المقدس ٠ ولقد كانت الامبراطورية الرومانية المقـدسة التى بناها شارلمان وباركها البـــابوات توجد على الورق فقد انقسمت أوربا الغربية الى أقسام صغيرة من الارض مستقلة من الناحية العملية يحكمها نبلاء يناوئون الملك والامبراطور ويفرضون مزيدا من العمل والضرائب والخدمة العسكرية على الطبقة الفلاحية والمضطهدة والمعوزة ٠ وقد قبلت الكنيسة هذا النموذج الاقطاعى ٠ والأمر كماكتب تيلر Taylor « اذا ما استثنينا القليل نجـــد أن الأساقفة ينحدرون من طبقة النبلاء المقاتلة ٠ لقد كانوا نبلاء أولا ثم رجال دين بعد ذلك ٠ وكان الأمر كذلك بالنسبة لرؤساء الأديرة ٠٠» (٧) ان انظمة الاديرة التى بدأت كجماعات عمل تحتقر الملكية والثروة قد أصبحت تتكون من كبـــار ملاك الأراضى الذين يستخدمون آلاف العبيد والفلاحين والصناع ٠

وهناك حركة أفادت فى صد التفتيت الاقطاعى للمجتمع هى الحروب الصليبية بحجة واهية تدعو الى استعادة الأرض المقدســـة من «كفرة» الاسلام فى رأى الغربيين وعلى حين انهم فشلوا فى هذا الغرض، فانهم نجحوا فى تدعيم قوة البابوية فى روما ٠ والأمر كماكتب جويزت Guizot فى أنهم «انقصوا الى حد كبير عدد اللصوص الصغار والاقطاعيات الصغيرة والملكيات الصغيرة ،وركزوا الملكية والثروة فى عدد أقل من الأيدى »(٨) والحروب الصليبية التى بدأت بتصوير اتباع الديانة المحمدية على شكل شياطين انتهت باحترام عميق للشرق ٠ وقد حدثت من جراء التيارات الثقافية التى كانت تصب من العالم الاسلامى ـ على حد تعبير جويزت ـ «خطوة كبيرة تجاه تحرير العقل ، وحدث تقدم كبير تجاه الافكار المستنيرة والمتحررة ٠٠» (٩)

---

(٧) هـ ٠ أو ٠٠ تيلر : « عقلية العصور الوسطى » كامبردج ، ١٩٥١ ، ص ٤٨٩ ٠

(٨) ف ٠ جويزت : « التاريخ العام للحضارة فى أوربا » نيويورك ، ١٩٢٨ ، ص ١٦٨ ٠

(٩) المصدر السابق : ص ٢٢٨ ٠

وفي الوقت نفسه نجد هجوما يوجه الى تفتيت المجتمع فى ظـــل النبلاء الاقطاعيين الصـــغار وفساد رؤساء الكنيسة أنفســـهم . وقد شنت هذا الهجوم حركة «اصلاح الكنيسة» لأنظمة الاديرة وخاصة نظام بندكيت Benedictine المتركز فى كلونى . فقـــد حاولت هـــذه الحركة أن تستبعد نفوذ الكنيسة على السادة الاقطاعيين ورفع شأن البابوية . وهى أيضا حركة عملية مركزة تهدف الى مواجهة المنافسة المتزايدة من الحرفيين والتجار العـــاملين خارج فلك قـــوة الاديرة واستبعاد هذه الحركة ان أمكن»(١٠) على حد تعبير لاوسن Lawson ومن بين الاصـــلاحات التى تدعيها هذه الحركة « هدنة الله » التى تمنع الحرب بين يومى الخميس والأحد . والكنائس التى كانت تدعمها انظمة الاديرة وخاصة فى كلونى وانتشرت فى كل مكان فى فرنسا وشمال أسبانيا وشمال ايطاليا وغرب ألمانيا وانجلترا والمحلاة بتماثيل وتصاوير منحوتة كانت سببا فى مولد ما يسميه المؤرخون المعمار والفن «الرومانيين» وقد بدأت الحركة فى القرن الحادى عشر ووصلت ذروتها فى القرن الثانى عشر .

لقد كانت الكاتدرائيات أماكن للعبادة ومشروعات عملية مربحة معا. وانموذج هـــذا كاتدرائية كامبوستلا العظيمة فى أسبانيا التى تضم ما يجرى الاعتقاد بأنه مخلفات القديس جيمس . فهذه الكاتدرائية تصبح كعبة للحجاج مثل روما والأرض المقدسة وتسافر جماعات الحجاج عبر « طرق الحج » ويجرى تشجيعهم للتبرع للكنيسة بينما تصب اللعنات الحارة على « الناهضين حول المخلفات المقدسة » وعلى أصحاب النزل عبر الطريق الذين يسلبون الحجاج أموالهم وهى الأموال التى كانت ستذهب بالاحرى الى الكنيسة » كما كتب كنجزلى بورتر . «ومن المؤكد انه لايوجد رأسمالى فى القرن العشرين أو دبلوماسى فى القرن السادس عشر مكر بدهاء ولعب السياسة ببراعة أفضل مما فعل رهبان كلونى»(١١).

وقد بنيت هذه الكاتدرائيات ذات الطراز الرومانى بخط واضـــح وبسيط على غرار البيوت ذات السقف الهرمى فى العصور الوســـطى فلهـــا أسقف مائلة ولكن جدرانها من الحجر الصلد على غرار القلاع . بل غالبا ما يكون لها أبراج كأبراج القلاع فى المقدمة والمؤخرة . وقـــد نظمت من الداخل بطريقة تتسع لجماعات الرهبان والرعايا من الحجاج .

---

(١٠) ج . هـ . لاوسن : « الارث الخفى » نيويورك ، ١٩٥٠ ، ص٩ .
(١١) أ . ك . بورتر : المرجع المذكور ص ١٧٤ ــ ١٧٧ .

وقد نشأت مع حركة البناء هذه وازدهرت مدارس النحت و لمثـالون . بعضهم صناع فنيون محليون وبعضهم فنيون متنقلون مثل قبائل لمبارد التى تتنقل من مكان الى آخر ٠

وقد تمكن هؤلاء الصناع الفنيون المجهولون من ارساء تقاليد ملحوظة في النحت فى خلال أجيال قليلة وهذه التقاليد خاصة بالنحت المعمارى الذى جرى تصميمه من أجل بوابات وقوائم الابواب ودعائم وأعمـــدة وتيجان الأعمدة ومذابح الكاتدرائيات ٠ غـير ان زخرفتهـا ليس شيئا أساسيا ٠ لقد حول الصناع (الفنيون) الفنانون هذه العناصر النباتية الى صورة انسانية ٠ وهكذا تبدو الوجوه والصور الانسانية فى كـل مكان ٠ لقد هبطت الكنيسة من السماء على الأقل قدما أو أصبعا لتلامس الأرض ٠ وهو ليس فنا واقعيا بمعنى ان الفنان يخضع أساسا لقوانين الجسم والعلاقات الانسانية الحقيقية ٠ فهو يصور «السموات» وأحيانا ما نرى الاشكال مشوهة ذات رءوس كبيرة أو أجسام مستطيلة كمـــا فى كنائس مويزاك وأوتون وكامبوستلا وتولوز وشارتر ٠ ولكن المثال له فى الوقت نفسه عين مدققة فى الوجه والجسم والحركة الخاصة بالانسان الواقعى ٠ فالمثال يحتفظ بالوحدة العضوية الخاصة بالجسم والتحريفات لها تأثير انفعالى قوى ٠ والميل الى ايجاد تحريفات أو تشويهات هنا ــ كما هو الحال فى الفن دائمـا ــ يهدف الى خلق تأثير انفعالى واحد على حساب الشعور بالقربى الحقيقية بين المشاهد والفن ٠ فيبدو الشـــكل فى الفن كمـا لو كان قادما من عالم آخر ٠ غير أن الصناع الفنانين من سواد الشعب بدءوا يبثون حياتهم وطبعهم وصورهم فى هذه المناظـــر الدينية ٠ ويبدو القديسان بطرس وبولص وهما يطحنان القمـــح فى فيزيلاى أشبه بفلاحين ٠ وبدأنا نرى تصاوير أخرى للفلاحين وهم يبذرون ويحصدون ويصنعون النبيذ ويصنعون شخصيات من الكتاب المقـدس يصوررونها على انها حجاج أو كتبة أو نجارون ٠ ونرى حدادى القرية وهم يعملون كما يبدو فى المنظر القوى المرسوم للقديس ماركس St. Marks فى البندقية ويرجع الى القرن الثالث عشر وهو قريب للحدادين الهائلين الذين صورهم جويا Goya .

وسيكون مستحيلا على فن العصور الوسطى فى هذه المرحـلة أن يصور العمق الكامل للشخصية الانسانية٠ غير أن الشىء الملحوظ والجديد هو الطابع الطبقى الذى بدأ يظهر بالفعل فى التصوير فلا يبدو ســـواد الناس كما تراهم الطبقة العليا أى كمسوخ أو «نفايات»بل كما يـرون

أنفسهم فى ملابسهم التعسة وأجسادهم الهزيلة • لم يكن الفنانون يرسمون لهم صورا مثالية • فوجوههم وأجسامهم تظهر خطوط العمل • غير أن لهم كرامة انسانية • ولم يكن الملوك والملكات يصورون كآلهة بل كأناس بسطاء للغاية • ودخل حس التطاحنات الطبقية فى الفن • فالأوغاد الذين يذهبون لذبح الاطفال الابرياء باسم الملك هيرود أو الذين أسروا المسيح يتم تصويرهم وهم يرتدون معاطف من الدروع أشبه بفرسان العصور الوسطى وبهذا تنعكس كراهية الفلاحين للفرسان • وفى كاتدرائية كونكيزى نرى فى لوحة «يوم الدنيوية» «عذابات الملعونين» وتظهر لنا باخلاص شديد وسائل التعذيب ، مثل القضيب المسنن والعجلة المستخدمة بالفعل فى قلاع العصور الوسطى •

وهكذا ينشأ من داخل احتياج الكنيسة للدعاية وسط الشعب صراع فى البناء الفوقى لأفكار المجتمع فى العصور الوسطى • فمن جهة نجد التصوير المفروض للسماء وما يصاحب هذا من بناء هرمى تدرجى فى المراتب يتألف من الله والمسيح والحواريين والقديسين والملائكة وهو أشبه بالبناء الهرمى الاقطاعى على الارض والعقوبات المخيفة ل « يوم الدينونة » لتخويف الناس • ولكن فى هذا الفن عينه ، فى النحت فى صورته المستمدة ومن الحياة الواقعية ، توجد أفكار خاصة به • وهذه الأفكار تنادى بأن الشخصيات الدينية تأتى من الشعب الفقير العامى وان المسيح يخاطب الفقراء ضد مقوضى النفوذ وان «السلطات» هى التى حاكمته وقتلته كمتمرد أو كخارج على القانون فى العصور الوسطى •

ولا نريد أن نقول بهذا ان مثالى هذه الأعمال قد وضعوا خططاواعية لتصوير شخصيات القصة الواردة فى الانجيل على انها هرطقات ، غير أن هؤلاء الصناع الفنانين كانوا مع هذا «نكرات» العالم الاقطاعى كما أشار كولتن : « أخوة أو أبناء العامل الزراعى أو الحداد او الصانع الفنى فى المدينة أو التاجر الصغير » (١٢) • وكان أعلى مركز يطمعون فيه هو رئيس نقابة احدى الطوائف يستطيع أن يستخدم الرجل والصبيان• وحتى رؤساء بنائى الكاتدرائيات كانوا من عامة الناس أكثر مما كانوا من رجال الكنيسة (١٣) فعلى حين كان فى استطاعة رجل الدين أن يأمر بالمناظر الحقيقية التى ستوضع على واجهات الكاتدرائيات وبواباتها

---

(١٢) ج • كولتن « الفن وحركة الاصلاح » نيويورك ، ١٩٢٨ ، ص ٧٦ •

(١٣) أ • ك • بورتر : « معمار لومبارد » نيوهفن ، ١٩١٧ ، المجلد الاول ، ص ٢٠ •

والتصميم العام لها ، فان التنفيذ والتخيل الفعليين كانا نتاج العـامل الذى يكون الحجر خاضعا لازميله أو لاصابعه • وفى صور الناس الحقيقيين التى تظهر داخل المناظر التى تصور الكتاب المقدس نجد جرثومة المعركة الخاصة بتفسير الكتاب المقدس وهى شكل من الاشكال التى كان يجرى عليها الصراع الطبقى فى العصور الوسطى :

«لقدكانت عقائد الكنيسة فى الوقت نفسه مبادىء سياسية، وكانت للفقرات المقتبسة من الكتاب المقدس حيوية القانون فى كل محكمة •••• وكان سمو اللاهوت فى مجال أوجه النشاط الثقافية هو فى الوقت نفسه نتيجة منطقية لوضع الكنيسة باعتبـــارها قــوة عامة تنســـق السيادة الاقطـاعية وتضفى عليهـــا طابعـا قدسيا • ومن الواضح أنه فى ظل هذه الظروف تصـبح جميـع الهجمات العامة والظاهرة على الاقطاع هى هجمات على الكنيسة فى المقام الأول ـ وتصبح جميع العقائد الاجتماعية والسياسية والثورية بالضرورة هرطقات ضد اللاهوت • ولكن يمـكن أن يكون هناك هجوم ، فلا بد أن تسلب الظروف الاجتماعية القائمة من هالة القدسية التى تحيط بها • ولقد كانت المعارضة الثورية للاقطـاع حية طوال العصور الوسطى جميعها • ونظرا لظروف العصر ظهـرت المعارضة على شكل تصوف كهرطقة صريحة أو كتمرد مسلح »(١٤)

وحتى تصوير المسيح وهو يطرد مقرضى النقود من المعبد له معنى مزدوج حيث أن أنظمة الكنيسة والاديرة كانت بين مقرضى النقود الكبار فى ذلك الوقت •

وقد ظهر المعمار والنحت اللذان يطلق عليهما تعبير القوطى Gothic فى منتصف القرن الثانى عشر ووصل الى ذروته فى القرن الثالث عشر وكما أن الفن الرومانى هو أساسا فن أنظمة الأديرة الكبيرة ، فان الفن القوطى هو أساسا فن المدن •

لقد كانت هناك طريقتان يستطيع بهما الفلاحون أن يسعوا للفرار من قبضة النبـلاء الاقطاعيين المحـكمة : الطريقة الأولى من خلال ثورات الفلاحين ، والطريقة الاخرى من خلال الهرب الى المدن وكانت المطرقة التى تحاول تكسير المجتمع الاقطاعى تتكون من ثورات الفـلاحين التى ازدادت زيادة هائلة فى القرن الرابع عشر فى جميع انحاء أوربا أما السندان فكان المدن التى ظهرت بعد العـــام الألف فى ايطاليا وفرنســا وألمانيا

---

(١٤) ف • انجلز : « الحرب الفلاحية فى ألمانيا » نيويورك ، ١٩٢١ ، ص ٥٢

وانجلترا وأسبانيا · لقد كانت هذه المدن مختلفة عن أية مـــدينة فى العالم القديم · لقد نمت كمراكز للتجارة والصناعات اليدوية وكان الملوك والنبلاء فى حاجة اليها على هذا النحو وأعطيت لها المواثيق والعهود · غير أن الناس بنوا جدرانا ضخمة يستطيعون أن يتحصنوا من ورائها وحدث فى عدة حالات كما فى فلورنسا أن طردوا النبلاء المتنازعين المتقاتلين ، وقـــد استمدت هذه المدن تقـــاليدها من التراث المشـــاعى القـــديم وأصبحت جمهورية متحررة من القيود الاقطاعية الموجـودة فى الريف وأصبحت مراكز يستطيع الفلاحون أن يهربوا اليها تخلصا من العبودية الاقطاعية وذلك بالهرب من طبقتهم نفسها ·

وهكذا فى المدن الايطـــالية كمـــا كتب سيسموندى Sismondi نجدأن هذا الالتقاء بين جميع الناس القادرين على حمل السلاح كان يسمى (برلمانا) وحدث الاجتماع فى الميدان الكبير واختار المجتمعون مجلسين مخولين تدبير العدالة فى الداخل وقيادة الجيوش فى الخارج (١٥) وتم تنظيم الصناع الفنيين والتجار فى نقابات ، وفى القرن الثالث عشر فى فلورنسا لايستطيع انسان أن يشغل وظيفة عامة الا لوكان عضو نقابة لقد ولـــدت طبقة جديدة هى طبقة سكان المدن أو الطبقة الوســطى البورجوازية الحرة بالمعنى الواقعى حيث كانت لهم · كما كتب بيرن :

« القدرة على الحركة بحرية والعمل وبيع البضائع هى قدرة لم يكن يتمتع بها العبيد ··· لقد كانوا مهـــاجرين جاءوا من أقصى البعيد حتى لايتبعهم أسيادهم ويقفوا آثارهم ولما كانت عبوديتهم لايمكن تحطيمها فانهم كانوا بالضرورة أقرب الى الحرية رغم انهم ولدوا من آباء غير أحرار·· وهذه المطالب ـ طوعا أو كرها ـ وقد آزرتها الثورات الخطيرة خلال القرن الثانى عشر ـ كانت فى حاجة الى أن يسلم بها · وأشد المحافظين عنادا من أمثال جيلبرت دى نوجيه Gibert De Nogent فى عام ١١١٥ اقتصر انتقـــامهم على مجرد الكلام وهم يتحدثون عن تلك (الجماعات الشعبية) التى انشأها العبيد لمساعدتهم على الهرب من سلطة سيدهم وللاطاحة بأشد حقوقه شرعية ··· لقد هرب ساكن المدينة من القانون العام شأنه فى هذا شأن الكاتب أو النبيل ، وهو مثلهم يمت الى منزلة عرفت فيما بعد باسم (المنزلة الثالثة) »(١٦)

---

(١٥) ج ·س·ل· دى سيسموندى : «تاريخ للجمهوريات الايطالية» نيويورك ، ١٩١٠ ، ص ٢٠ ·

(١٦) هـ · بيرن : « التاريخ الاقتصادى والاجتماعى لاوربا العصور الوسطى » نيويورك ، ١٩٣٧ ، ص ٢٠٠ ·

وما يسـميه جويزت « التمرد العـام للمدن » (١٧) ضد النبلاء الاقطاعين الدنيويين وضد الاساقفة أو النبلاء المتدينين الذين كانت لهم مقاطعـاتهم فى المدن قد حدث فى القرن الحادى عشر ٠ ولقد تكونت الجماعة أو الكوميونة الفرنسية الأولى ٠ وهى كوميونة لومانز عام ١٠٦٧ وتبعتها كوميونة كامبراى (١٠٧٦) ونويون وبوفية والقـديس كوينتن وليون (١١٠٦) وبعد هذان «حولت جماعات سنس وآمينيس وسواسون والدين وبوفية نفسها الى جماعات حرة برفضها دفع الضرائب وبالتمرد والسيف فى اليد »(١٨) وقد سمت البندقية نفسها جمهـورية وسمت فلورنسا نفسها كوميونة ٠ وفى الفترة من ١٢٣٩ الى ١٢٤١ كونت مدينتا أوبيك وهامبورج والمدن الالمانية الاخرى الرابطة الهانسينية Hansedtic League لتدافع كل منها عن الاخرى ضد عنف النبلاء ولحماية التجارة ضد النهب الذى يمارسة السادة الاقطاعيون ٠

وبطبيعة الحال اتخـذت المدن شـكل أنموذج المجتمع الاقطاعى ٠ وتكون شكل من التسلسل التدرجى على قمته أغنى التجار والصيارفة الذين تصرفوا كالنبلاء بل اتخذوا القاب طبقة النبالة ، ثم التجار وأصحاب الحوانيت ورؤساء العمال أو النقابات وأعضاء النقابات الأصغر ، ثم عمال الترحيلة الذين يتنقلون من عمل الى آخر الذين يكافحون حتى يعترف بهم كأعضاء نقابات ثم نجـد فى أدنى السلم الاجتماعى جماهير العمال الذين لا يملكون شيئا أى « البروليتاريا » والى حد كبير تتحدد المسألة الخاصة بمن من العبيد المارقين يجب أن يكون السيد ومن يجب أن يكون التابع عن طريق التوقيت المبكر أو المتأخر لكفاحهم(١٩) ففى ايطاليا اتجهت المدن الى تشكيل دويلات مدن مستقلة تكون علاقة مضطربة مع البابوية التى تحتاج الى تسهيلاتها المصرفية ولكن تحاول أن تجعل الواحدة تقف ضد الاخرى حتى تحول بين أى منها والتطور فتصبح دولة قوية للغاية وفى ألمانيا اتجهت الى المدن الى مساعدة الامبراطور ٠ وفى فرنسا وانجلترا خلال الصراع بين الملوك والنبلاء اتجه الملوك الى المدن طلبا لمساعدتها ولم تصبح موطنا للرأسمالية الناهضة فحسب ، بل أصبحت أيضـا حصن الملكية وحصن الدولة القومية المتحدة المستقلة ٠

---

(١٧) ف ٠ جويزت : المرجع المذكور : ص ١٩٩ ٠

(١٨) أ ٠ فور : « فن العصور الوسطى » نيويورك ، ١٩٢٢ ، ص ٢٧٨ ٠

(١٩) ك ٠ ماركس : « رأس المال » ص ٧٧٤ ٠

ومن الصعب رصد خصائص الفن «القوطى» اذا كان المصطلح سيطبق على الفن الأوربى جميعه فى أواخر القرن الثانى عشر والقرن الثالث عشر . فما يحدث من الناحية الفنية فى شمالى فرنسا حول باريس يختلف عما يحدث فى جنوبى فرنسا . وهذا بدوره مختلف عما يحدث فى ايطاليا . ومالدينا بالفعل هو أساس الثقافات القومية الناشئة التى تعكس الحركات التى تميل الى تكوين الأمم .

والفن الذى يعرف بصفة خاصة باسم الفن « القوطى » مثل الكاتدرائيات بخطوطها العمودية الساحقة فى الجو وأقواسها المدببة ودعائمها الخفيفة هو فن فرنسى أساسا . وبرغم ان هذا الفن امتد الى انجلترا وألمانيا وشمال ايطاليا وأسبانيا فانه مركز حيث يكون ملك فرنسا قويا قرب باريس وفى معظم المدن الثائرة المجاورة مثل لاون وآمينس وبوفية ونويون والرين . ونحن نجد أول مثال لهذا المعمار الجديد المتطرف فى كاتدرائية القديس دينيز قرب باريس وقد أمر ببنائها الأب شوجر عام ١١٣٢ وهو سياسى كان يرى فى الكاتدرائية رمزا لقوة ملك فرنسا .

وليست الكاتدرائية القوطية الفرنسية هى المستقر الثابت الودود كما كانت تبدو عليه الكاتدرائية المبينة على الطراز الرومانى فقد كان المقصود بالكاتدرائية القوطية أن تبدو ذات تأثير يثير الرهبة لدى المشاهد لتبدو وكأنها من عالم آخر بخطوطها الساحقة الصاعدة وفراغاتها المجوفة وعتمتها ذات الظلال ويخفف هذه العتمة بعض الشىء الضوء المتدفق من الزجاج الملون ومظهرها الخارجى ذو زخارف مخرمة وقد زال منها أى شىء يوحى بالثقل والوزن والعالم المادى ومع ذلك فهى الطريقة التى تحقق بها هذا السمو الروحى بالاقواس المدببة الضيقة ودعائمها المحلقة المنفصلة عن البناء وان كانت تدعمه وابهائها المحاطة بأضلاع من الجدران والتكوين المتشابك وان كان تكوينا منطقيا للوحدات المتكررة الصغيرة أشبه بخلية النحل ـ انها بكل هذا تعد انتصارا للهندسة والعلم الواقعى . وهى تشبه تفكير المدرسيين الذين حاولوا أن يجعلوا العلم والمنطق دعامة « المبادىء التى يكشفها الله » .

ولكن المعمار والنحت فى كاتدرائيات الفترة القوطية مرتبطان معا أكثر ماكانا فى فترة الفن الرومانى وان كانا أكثر تعارضا عما كانا فى تلك الفترة فهنا مزيد من النحت . والداخل والخارج حيان بالصور

الانسانيه • وحتى عندما يلوح المعمار انه من «عــالم آخر» فان النحت يجنح الى أن يكون من «هذا العالم» فالنحت يضرب عميقا فى تشذيباته ويتجه أكثر الى ما هو «ممتلىء» وتبدو الاجسام والعادات والحركات وتعبيرات الوجه فيه أكثر واقعية وطبيعية وتأثيرا من جهة وتبدو من جهة أخرى أكثر عنفا فى التحويرات والتخيلات المضحكة •

يعد القرن الثالث عشر فى جميع أنحاء أوربا العصر العظيم لمسرحيات الاسرار والمعجزات والمسرحيات الشعبية حيث يمثل الفلاحون و لنقابيون القصص المقدسة ويقـدمون أداءهم وحوارهم الشعبيين اللاذعين • ولقد اكتسبت طابعا دراميا على هذا النحو مناظر الدين المنحوتة العـديدة فى الحركة والتعبير وتجميع الاشخاص حتى لقد كانت هذه المناظر تؤخذ فى أغلب الاحيان من المناظر الفعلية للمسرحيات ويعكس الفن القــوطى التناقض بين قوة الكنيسة والملك واستقلال المدن التى تتعامل مع الملك وتعتبر الأساقفة ـ على حد تعبير كنجزلى بورتر ـ «أعداءها الطبيعيين»(٢٠) وتبنى كاتدرائياتها وهى تحــارب الكنيسة الرســمية وهـكذا نجـد البندقية التى لاتشعر بقلق من جراء قيام البابا بطردها من مجمع الكنائس بسبب استغلالها للحرب الصليبية الرابعة تجاريا، نجدها تزين كاتدرائياتها بغنائمها • ونجد أن كوميونات المدينة تدير عديدا من الكنائس • وجاء بنــاء الكنائس من عمل العبيــد الذين يتعرضــون لأشد ألوان القهر والاستغلال • والأمر كمــا كتب لاوسن « حول قاعدة الكنيسة المحوطة بدعائمها الســامقة تنشر البيوت المزدحمة الفقر والمرض »(٢١) غير ان النحت الخاص بالكنائس أصبح نقدا ساخرا من الكنائس • وقد وصف بورتر فن الكنائس الايطالية الشمالية فى القرن الثانى عشر بأنه «النحت ذو الطبيعة المتهكمة الموجه ضد القسس بل حتى ضد المسيحية وذلك قبل قرن ونصف قرن من وجود أعمال متشابهة وجدت فى شمال جبال الالب ـ على الأقل على حد علمى»(٢٢) •

ان النحت القائم على التحكم فى الفن الكاتدرائى القوطى يتخذ شكل الكاريكاتور المباشر والخيــال الجامح وقد استمدا من الطقوس والارباب البدائية والسحرية القديمة وظهرا هنا على شكل قناع مضحك أو على شكل تجسيد جدى فى قالب هزلى لعقيدة الكنيسة كما هو الحادث بين

---

(٢٠) أ • ك • بوتر : المرجع المذكور : ص ٢٠ •
(٢١) ج • هـ • لاوسن : المرجع المذكور : ص ٣ •
(٢٢) أ • ك • بورتر : المرجع المذكور : ص ٢٣ •

مثقفى الكنيسة حيث نجد ارتباطا ممتدا بالفلسفة الملحدة أو الأغريقية ٠ وكما هو الحادث بين ارستقراطية البلاط حيث نجد ارتباطا ممتدا بالآلهة والأبطال والاساطير «الملحدة» الاغريقية ، بل نجد حتى ارتباطا «بطقوس عبادة فينوس» فكذلك بين الشعب نجد تيارا «ملحدا» يتعارض مع العقيدة الكنسية الرسمية يتألف من بقايا الحياة والعقائد المشاعية البدائية والآن تحولت الى محتوى جديد ، الى بدائية ساخرة الى كوميديا ساخرة تضحك بمرارة على الكنيسة نفسها وهزليات الطقوس الكنسية تمثل فى الكنائس نفسها مثل «الابرياء المقدسون» و «عيد الأتان» التى يصلى فيها المصلون أشبه بالحمير و «الأسقف الغلام» و عيد «الاغبياء» التى ينتخب فيها بابا أو مطران «للأغبياء» وهناك التمثيليات التنكرية الملحدة والأغنيات الفاحشة والعاب النرد على المذبح ويقول بريداهام Bridaham الذى تتبع علاقاتها بالنحت الكاتدرائيى القائم انها تستمد من الخلاعة الرومانية وقد « علمت بالرموز ان المكانة العالية التى تخيلها الأغنياء لا تدوم للابد»(٢٣) وقد ظهر النساك ولهم وجوه مضحكة وآذان طويلة وتظهر فى النحت القوطى جوانب أكثر للحياة الواقعية عما كان فى الفن الرومانى بما فى ذلك القصابون والصيادلة والمدرسون والصرافون والبناؤون وهم يعملون٠ وفى ريمنز حيث يتم تصوير الخطاة والشيطان يقودهم الى عقابهم. نجد بينهم رؤوسا ملكية متوجة وسيدات يرتدين الملابس الفاخرة ٠

وهكذا نجد الكنيسة فى حاجتها للدعاية وسط الناس ، قد بثت القوة الدافعة والحياة الاجتماعية فى الفن التصويرى ، وخاصة النحت والحفر ، الذى استخدم فى بعض الأحيان لاغراض مخالفة ٠ فاذا كان المقدار العظيم كميا لفن العصور الوسطى يتبع ببساطة النماذج التقليدية الموضوعة للمحتوى والشكل ، فان الجديد فى فن العصور الوسطى ، الانجاز الثورى الفنى فى العصور الوسطى هو المدخل الى فن طبقة جديدة، الطبقة المستغلة ، طبقة الفلاحين والصناع الفنيين الذين لم يبتعدوا كثيرا عن حياة الطبقة الفلاحية وقد طبعوا الفن نفسه ودمغوه بحضورهم وحياتهم كما يرونها ونظرتهم الى الحياة ٠

والشىء الملاحظ والجديد هو الصفة المتعمدة « غير الجميلة » لهذا الفن بعناصره الواقعية اذا استخدمنا مصطلح الجمال بالمعنى الذى تعنيه الطبقة الحاكمة الا وهو اللطافة الحسية والزخرف « البديع » والزخرفة والهدوء

---

(٢٣) ل ٠ ب بريد اهام : « النحت القوطى الفرنسي » نيويورك ١٩٣٠ ، ص ١١ من المقدمة ٠

وثيـــاب وديكور حياة النبلاء والتناول التقليدى العظيم الحسى للجسم الانسانى. غير ان فن العصور الوسطى هذا هو بطبيعة الحال جميل بطريقة جديدة حيث يحقق الوقائع الانسانية التى يصورها بطريقة واضـــحة لا تقبـــل المصالحة للغاية فى حدود مهارة فنية متطورة للغـاية تخضع لاشكال وخامات عناصر البناء التى تحولها لصالحها فيجعلها تتفتح كصور انسانية . ان الفن فى أصله يتأرجح بين مجهولية مؤلف الفولكلور الريفى والشخصية الفردية المتطورة «للفنان» البورجوازى . وفى الحقيقة هذا صحيح بالنسبة للجانب الاكبر للفن الشعبى الغنى فى العصور الوسطى والأغنية والشعر والمسرحية فى القرى والمدن . وفى هذا تكمن مادة التطور القومى العظيم للفن الذى شق مكانته مع نشأة الرأسمالية من خـــلال العـــالم الاقطاعى . فمن التمثيلية الشـــعبية الانجليزية نشأت الدراما الاليزابيثية وأعمال شكسبير، ومن الاغنيات والرقصات فى العصور الوسطى جاءت المادة الخصبة للأوبرا الايطالية والفرنســـية والالمانية وللموسيقا البروتستنتانية والكونشرتات والمعزوفات الوترية المبكرة . وبالمثل نحن نرى فى الحياة التى تصور الفقراء و « النكرات » . كما يسمون أنفسهم فى فن العصور الوسطى مع وجود ظروف حياتهم الواقعية وتعاستهم وقد صورت بوضوح وشعورهم بالمرارة - نرى فى هذا بذور ماسيزدهر بعد هذا بكثير عندما تمكن عمالقة الفن مثل رامبرانت وجويا ودوميه أن يلتقطوا ما يسميه الأكاديميون « الموضوع غير الجميل » أى حياة الفقراء والشعب العامل لكنهم سيكونون قادرين على معالجة هذا الموضـــوع بعمق وبصيرة وعظمة جديدة محققين جمالا فنيا يفوق ما كان فى العصور الوسطى وذلك بقدرتهم على تفتيح عيون المشاهد وعقله بطريقة أعمق ليطل على انسانية الناس وخاصة المجهولين منهم والمحتقرين .

وفى جنوب فرنسا فى أقاليم بروفينيس وأوميزون ولانجيودوك تطور فن معمار ونحت ممتاز مع موسيقى وشعر على درجة كبيرة من الجمال وحب الحياة مثل السابقين على عصر النهضة «كما أصبحت هذه الاقاليم مركزا للتفسيرات المهرطقة للمسيحية . وعلى زعم « شن » حرب مقدسة لمحاربة الهرطقة اتحدت البابوية والملك الفرنسى لمحاربة جنوب فرنسا وتدمير تجارتها وثقافتها . وقـــد كتب بيرن : « بين عامى ١٢٠٨ و ١٢٣٥ تم اصطيادهم وإبادتهم فى كل جزء من أقليم لانجيودوك وسط ظروف

الرعب الذى لم يكن له مثيل حتى نشوب الحرب الدينية فى ايطاليا فى القرن السادس عشر »(٢٤)

وفى ايطاليا كان هناك نظام الدومينيكان للأخوة الرهبان الواعظين وهو نظام خرجت منه محاكم التفتيش ونمت ، وقد تم تنظيم هذه الطائفة لمناهضة الهرطقة • ولكن ظهرت فى القرن الثالث عشر «هرطقة انسان فقير» مشابهة لتلك التى كانت تغرق فى حمامات الدم فى جنوب فرنسا وكانت هذه المرة فى ايطاليا نفسها واكتسبت لها اتباعا كثيرين • وقد تركزت هذه الحركة حول فرنسيس الآسيسى Francis of Assissi حوالى ١١٨١ـ ١٢٢٦) الذى تخلى عن ممتلكاته وندد بالثروة ووهب نفسه للفقر • وقد قرر البابا انيوست الثالث بعد امعان التدبر ان ياسر الحركة من الداخل أفضل من مهاجمتها من الخارج ظاهريا ذلك لأن فرنسيس لم تكن لديه رغبة فى انشاء تنظيم أو مقاومة فساد الكنيسة فكل ما أراده هو تطهير نفسه وأتباعه من فساد الملكية وبعد موته عمد قديسا والامر كما كتب كولتون: «اننا نجد البناء الهرمى الكنسى يفسد القانون الالهى لكى يجعل الحركة الجديدة تتمشى مع التقاليد السـائدة ، وسرعان ما أصبح الأخ الراهب النمطى هو الاداة الراغبة فى البابوية دنيويا ولم يعد المصلح ــ انه يصبح جزويتى العصور الوسطى • ولقد تكلم الاخوة الأولون بقـوة ضد اساءة استغلال صكوك الغفران المتزايدة اما الاخوة المتأخرون فقد أصبحوا أكثر الناس انشـغالا بمنح صكوك الغفران(٢٥) ومع مجرى القرن الرابع عشر أصبح نظام الفرنشيسكان ثريا بفرض الأموال مقابل فائدة ويبنى الكنائس الكبيرة بينما «الروحانيون» الذين يتمسكون بالنذور الأصلية للفقر مثل فرنسيس يحرقون باعتبارهم مهرطقين •

ومع هذا كانت تعاليم الفرنشيسكان ذات تأثير قوى على الفن فى جعله حسيا وانسـانيا أكثر بل وجعله « ايطاليا » وقـد كتب فان مارل Van Marle « لقد ندد بالطبيعة بدل الاعجاب بها ، بينما نظر الى أشكال الجمال هنا كفخاخ يصنعها الشر لايقاع الحواس فى الشراك•• وعلى أية حال عورضت هذه الافكار فى مواعظ القديس فرنسيس الذى مجـد الطبيعة واشكال الجمال فيها باعتبارها من خلق الله»(٢٦) ولقد الهمت مواعظ

(٢٤) هـ • بيرن : « تاريخ لاوربا » نيويورك ، ١٩٣٩ ، ٢٩٧ •

(٢٥) ج • كولتن : «دراسات فى العصور الوسطى» كامبردج ، ١٩٣٠ ، ص ١٦٧

(٢٦) ر • فان مارل : « تطور المدارس الايطالية فى الرسم » لاهاى ، ١٩٢٣ ، المجلد الاول ، ص ٢٥٨ ــ ٢٥٩ •

القديس فرنسيس واتباعه موجه من التمثيليات الدينية التى تمثل فى المدن والقرى وهى تمثيليات أسرار وعواطف • ولقد سجلت حياة القديس فرنسيس ونبذه للثروة ورقته ازاء الفقراء • وقد نظر أتبـاع القديس فرنسيس اليه على أنه مسيح ثان ، وتحكى هذه التمثيليات أيضا حياة المسيح زعيم الفقراء وقد ألب عليه الأغنيـــاء رجالهم المسلحين وأتباعهم وتصور ما تعرض له المسيح من خيانة والحكم عليه واعدامه ثم رفعه مرة أخرى دون أن يهزم ودون أن يزول ونفى وقد وجدت مناظر هذه القصة بما فيها من تصوير واضح للجور الطبقى فى النحت الكاتدرائى • وفى ايطاليا رسمت أيقونات المذبح والصلبان وفيها رمز شعبى للمسيح الذى لم يعد ملكا بل انسانا يعانى بما أسماه كلينجندر « تلك الصورة الغريبة لاله يعانى الموت مثل المجرم العادى » (٢٧) •

ومن الأشياء النمطية الناشئة الدالة على هذا فى ايطاليا كتـــابات الشاعر العظيم دانتى الجيرى (١٢٦٦ ــ ١٣٢١) من مدينة فلورنسا • فقد كانت تربطه روابط عميقة بثقافة اقليم بروفينس فى جنوب فرنسا التى تم تدميرها بشكل مخيف • وقد بث فى كوميديته الالهية العظيمـة التى وصف فيها الخطاة فى الجحيم والمطهر وهو يعدد خطاياهم تاريخا حيا لايطاليا وما حولها من الدول الاوربية منددا بسياساتها الفاسدة مالئا القصيدة بصور الشعب الايطالى والريف وواضعا الملوك والنبلاء بل وحتى ثلاث بابوات كانوا فى زمنه فى الجحيم • وقد وقع فى مشاكل كما حدث لأولئك الذين نقلوا العصور الوسطى نقلة بعيدة لم تكن فيها راحة للسلطات مثل روجر بيكون (حوالى ١٢١٤ ــ ٩٤) ووليم الأوكامى (توفى ١٣٤٧) فقد منعت كتاباته باعتبارها أعمالا مهرطقة • ولقد كان أول كاتب عظيـم فى عالم العصور الوسطى يلتفت الى لغته الوطنية ، الايطاليـــة ، بدل استخدام اللغة اللاتينية وشرح هذا قائلا :

« وهكذا نجد أن لغة الانسان الخاصة تكون أقرب الاشياء اليه لأنها أكثر الاشياء ارتباطا به ولأنها ذلك الشيء الذى يأتى تلقائيا وقبل أى شيء آخر فى عقله ، وهى لا ترتبط من تلقاء نفسها فحسب ، بل بالمصـــادفة أيضا طالما أنها مرتبطة بأقرب الاشياء اليه مثل الاقـــارب وزملائه من المواطنين وشعبه » (٢٨)

---

(٢٧) ف • كلينجندر : « الصلب رمز للصراع الطبقى فى العصور الوسطى » المجلة اليسارية ، لندن ، ١٩٣٦ ، المجلد الثانى ، ص ١٦٨ •

(٢٨) ف • أوج : « مرجع للتاريخ الوسيط » لندن ، ١٩٠٧ ، ص ٤٥١ ــ ٤٥٢

ويعطى هذا مفتاحا أيضـا للفن الايطالى فى القـرن الثالث عشر عن فنانين مثل المثالين نيقولا بيسانو Nicola Pisano (حوالى ١٢٢٠ ـ ١٢٧٨) وجيوفانو بيسانو Giovanno Pisano (حوالى ١٢٤٥ ـ ١٣٢٠) والرســامين ســيمابو Cimabue (حوالى ١٢٤٠ ـ ١٣٠٢) ديوسيو أوف ســينيا (حوالى ١٢٤٠ ـ ١٣٠٢) وجيوتو Giotto (حوالى ١٢٦٦ ـ ١٣٣٧) واذا كان هـذا فنا دينيـا فهو أيضا فن ايطـالى فى صـورة أنه يحـاول أن يصل لشـعب بلاده من خلال تصويره للحياة التى من حوله • وليس فى هذا الفن ما يمكن ان نسميه الصفة الشعبية للفن القوطى الفرنسى بتصويره الحاد لحياة الفقراء ، وقناعه الساخر الضاحك • لكنه فن ترتفع فيه الواقعية كثيرا ، وهو ملىء بالحيوية مشتعل بدراسة الناس الحقيقيين وملامحهم • وفى هذا الفن نجـد شيئا من تناول الجسم الانسانى الموجود فى الفن الأغريقى القديم وهو يعاود الظهور • ولكن فى اطار مختلف • انه المرحلة الاولى من مراحل فن عصر النهضة •

الفصل الخامس

الحياة الواقعية تصور نفسها بنفسها

يعد عصر النهضة الايطالى الذى يقع بين عامى ١٣٠٠ و ١٥٥٠ أعظم فترات فن الرسم فى تاريخ الفن الغربى · ولايعنى هذا أنه يوجد بعد هذه الفترة فنان له هذا القدر من العبقرية الذى كان لفنانى هذه الفترة أو أن الفن نفســـه لم يطـرأ عليه مزيد من التطور · اذ أن أعظم فترات الفن ازدهارا هى تلك الفترات التى تأتى عندما يتمكن الفن من أن يقوم بدور رئيسى فى الحياة الاجتماعية ويصبح حلبة للمناقشة العامة حول الأفـكار والآراء فى الحياة القديمة منها والجديدة · فهذه الفترات تجـــذب اليها أشد الفنانين عمقا وتشجعهم ويتم الكشف عن الثروات الابداعية لعدد من العبارة الذين لا يمكن فى فترات أخرى أن يطوروا أنفسهم فيها كفنانين·

كانت أوربا لاتزال اقطاعية فى تلك الفترة التى تمتد الى حوالى مائتين وخمسين عاما · وكانت الحرف اليدوية التى تعد الشكل النمطى للانتاج فى المجتمع الاقطاعى مزدهرة ، وكان الفن حرفة من الحرف المقبولة ·

ففى المراحل الأولى من المجتمع الاقطاعى لعب فن النجار ومشكل الحجارة أو النحات دورا جماهيريا بارزا ، وكانت هناك حاجة الى هذا الفن ليتجسد فى بناء الكنائس والكاتدرائيات وتعليم جماهير الناس العقيدة الدينية · ولما كان معظم الناس لا يستطيعون القراءة أو الكتابة ، فان الصور المنحوتة فى الخشب أو فى الحجر قامت كوسيلة فعالة فى التثقيف ومع هذا أصبح تصوير قصة الانجيل والعقيدة الدينية فى الأزمنة المواتية ـ كما رأينا ـ وسيلة يستطيع الحرفيون من خلالها أن يبثوا وقائع حياتهم ويقدموا آراءهم الخاصة وآراء طبقتهم · ولقد لعبت التمثيليات الدينية الشعبية فى العصور الوسطى الدور نفسه· وكما انبثقت الدراما الاليزابيثية العظيمة فى انجلترا فى القرن السادس عشر والتمثيلية الشعبية ، كذلك

انبثق فن عصر النهضة العظيم فى مجالى الرسم والنحت من هذه المناظر والتمثيليات المصورة فى الحجر التى أبدعها حرفيو وفنانو العصر الوسيط. وكان أعظم شكل لفن الرسم فى عصر النهضة ، على الأقل فى المائة والخمسين عاما الأولى ، هو فن التصوير على الجدران Fresco أو الرسم على الملاط المبتل الذى يجف حتى يصبح الرسم نفسه جزءا من الجدار نفسه . وربما بدأ هذا الفن ببساطة على أنه طريقة أسهل وأسرع وأرخص لتغطية جدران الكنائس من النحت أو الفسيفساء الذى يعد عملية شاقة تتألف من لصق قطع صغيرة من الحجر الملون بعضها بجوار بعض . ولكن لما كان هذا الفن قد تضمن دورا عاما واجتماعيا فانه أصبح وسيلة قوية بها يمكن للمسائل الثقافية العظيمة فى ذلك العصر أن تناضل وللمهام الضاغطة الجديدة أن تحتل مكانها .

ولم تعد المهمة الحاسمة التى ظهرت آنذاك هى تقديم تفسير أو آخر للعقيدة الدينية بل أصبحت المهمة هى رفع قبضة اللاهوت عن الفن كلية. والمسألة كما ذكر سير وليم دامبير Sir William Dampier لقد أطاح عصر النهضة «بالقيود العقلية للتصوير اللاهوتى »(١) ان عصرالنهضة قد هز أركان الكنيسة وهى تسيطر على عقول الناس ولا يعنى هذا أن الفنانين كفوا عن رسم الموضوعات الدينية ، فالجانب الأكبر من فن عصر النهضة ـ كحقيقة واقعة ـ لايزال دينيا ، غير أن الفنان لم يعد مقيدا بالعقيدة الدينية . فهو حر فى تناول الحياة الواقعية فى أبعادها الخاصة . ويعد هذا الخطوة الجديدة الكبرى التى نشأ منها التطور التالى الشامل للفن . وقد قبل الفنان أن يقوم بدور جديد . فهو سليل الحرفيين المجهولين فى العصور الوسطى ، انه سليل تلك « النكرات » ، وهو لايزال بهذا يمت الى طبقة أولئك الذين عليهم أن يعملوا ليعيشوا ، غير أنه يبرز بطريقة مفعمة بالكبرياء على أنه شخصية ومفكر شعبى فى الحياة .

لايكمن الانجاز العظيم لفن عصر النهضة بكل بساطة فى أن الفنانين درسوا الطبيعة وأبدعوا صور الشخصيات ، بل فى أنهم ، مع تعاظم أزمات مجتمعهم وتناقضاته ، أصبحوا نقادا صرحاء للمجتمع الرسمى . وهذا أيضا بدل من الفن الدينى فى ذلك الوقت . فقد بدأ عصر النهضة برسام فلورنسى هو جيوتو Giotto الذى كان لايزال يرسم الموضوعات الدينية فى جانب من ابداعه فى اطار روح العصر الوسيط القديمة .

---

(١) و . دامبير : « تاريخ للعلم » كامبردج ، ١٩٤٩ ، ص ٩٨ .

كما انتهى عصر النهضة بفنان فلورنسى آخر هو ميخائيل انجلو Michelangelo الذى يعود فى رسمه ونحته الى مايعد الى حد كبير موضوعات دينية ، غير أنه ينتقى موضوعاته وتصويره لها • وهو يقدم من خلالها نقدا مقوضا لأخلاقية المجتمع الرسمى فى عصره ، كما يتمثل هذا فى رسوماته فوق سقف كنيسة سيستين وجدرانها •

لقد انصهرت فى مدينة فلورنسا بايطاليا أساسا الأسلحة العقلية والفنية العظيمة لعصر النهضة وشحذت ، وذلك لأنه فى دولة مدينة فلورنسا عرضت أشكال الصراع التى شكلت تاريخها جميع أنظمة الأقطاع للشك ووضعتها موضع التساءل •

لم تكن فلورنسا فى مستهل هذه الفترة مجرد مستقر للصناعة اليدوية المزدهرة فحسب ، بل كانت أيضا مركزا أوربيا له دور قيادى فى صناعة الأقمشة وما يصاحب هذه الصناعة من تجارة متسعة المدى وعمليات مصرفية • ولقد سبق لهذه المدينة أن تشاحنت مع الامبراطور الرومانى المقدس فى ألمانيا • وقامت المدينة بطرد النبلاء وأبعدتهم عن الوظائف العامة ولم تر فيهم أناسا لهم حقوق الهية بل رأت فيهم أكثر أنهم مسببو اضطرابات من داخل قصورهم كما كتب سيسمو ندى Sismondi « غالبا ما كانت تشاهد عصابات المغتالين وهى تدبر أمورها لسرقة المواطنين أو قتلهم » (٢) وكان يحكم المدينة نقابات التجار والصيارفة والحرفيين • وخلال علاقات المدينة المالية مع البابوية أصبح المواطنون يدركون ما يمكن أن يسمى بالمعاملات المالية العملية للكنيسة وسياستها• ولقد كتب آنتال Antal : خلقت البابوية ــ بطريقة غير مباشرة عن طريق مضاعفة مشروعاتها المصرفية الجديدة والمتنوعة ــ علم المحاسبة المالية الحديث » (٣) •

لقد استخدمت البابوية الطرد من الكنيسة كسلاح سياسى ومالى • ففى القرن الثالث عشر طرد البابا الكسندر الرابع من الكنيسة أسرة بومجنورى المالية فى مدينة سينيا وذلك حتى يكرم منافسيها من فلورنسا• أما خليفته أوريان الرابع فقد كرم بدوره الأسرة فى سينيا ، ثم ، ــ كما كتب ادجل Edgell ــ « سحب تأييده لصيارفة سينيا وأعفى المدينين لهم من

(٢) سيسمو ندى : المرجع المذكور : ص ٥٣ •

(٣) ف • آنتال : « الرسم الفلورنسى خلفيته الاجتماعية » لندن ، ١٩٤٧ ، ص ٥ •

دفــــع ما عليهم » (٤) ومن ثم دمرهم . وكمـــا لاحـــظ ميــــكيافيللي المؤرخ الفرنسى فيما بعد ، وكانت ملاحظته قاســـــية ، فان « الأســـلحة التى كانت باسلة فى الدفاع عن محبة الايمان قد فقدت مضاءها عندما تحولت ضد الايمان لأغراض خاصة » (٥) ولم يحدث اضطراب سياسى فى أية مدينة أخرى بمثل الـكثرة التى حدثت بها فى مدينة فلورنسا وذلك طوال المئتين والخمسين عاما التالية حتى انهيارفلورنسا عام ١٥٣٠ فنوقشت أشكال الحكم بحرارة وتشكلت الأحزاب السياسية. ووضحت فى الحيـــاة العامة والمناقشة العامة معارك التجار والحرف ضـــد النبيل الاقطاعى ومعارك عمال صناعة النسيج والنقابات الأكثر فقرا ضد النقابات الأكثر غنى ، كما وضحت مؤامرات أسرة تشتغل بالتجارة والصرافة المالية ضد أسرة أخرى وهنا نجد أشكال الصراع الطبقية مصطبغة بصبغة ثقافية أكبر كما نجد الحياة الاجتماعية تحول نفسها بوضوح الى وعى اجتماعى .

ظهر جيوتو فى بداية القرن الرابـــع عشر . ولقـــد نال تقديرا على نطاق واسع كمهندس ورسام وذلك على عـــكس الشائع الضحل الذى يتردد من أن الفنانين العظام لايلقون تقديرا فى حياتهم . ولم يقتصر التقدير من جانب «المثقفين» وحدهم بل من جانب « الجماهير » أيضا . ولما كان رئيسا لورشة فنية ناجحة فقد عمت ألمعياته جميع أنحاء ايطاليا ومنحه مجتمع فلورنسا عضوية المواطن فى المدينة كما منحته معاشـــــــا سنويا قدره مائة فيورن (حوالى ٢٠٠ شلن) ذهبى . والشكل الذى اتخذه فى ابداعه هو الشكل القصصى الدرامى فى سلسلة من المنــــاظر المرسومة وهو شكل أبرزته قبل هذا بقرن كامل تعاليم القديس فرنسيس Francis والموضوعات العظيمة التى تناولها جيوتو هى حياة القـــديس فرنسيس وحياة المسيح . ولقد جعل منه المجال المتسع الذى يشتغل عليه والقوة التى يدرس بها شخوصه من الحياة الواقعية والفكر العميق النابع من مشكلات عصره والذى يستلهمه فى تناوله لكل منظر ـ جعل منـــه كل هذا ـ وشأنه فى هذا شأن معاصره العظيم دانتى ـ قنطرة بين القديم والجديد .

لقد تعاطف جيوتو بشكل مطلق مع « الروحانيين »الذين أحرقوا فى زمانه بسبب اصرارهم على تقديس القديس فرنسيس الذى كرس حياته للفقراء . وكان جيوتو ـ سواء فى حياته أو فى فكره ـ فردا من أفراد

---

(٤) ج . هـ . ادجل : « تاريخ لرسم سيانيز » نيويورك ، ١٩٣٢ ، ص ٥

(٥) ن . ميكيا فيللى : « تاريخ فلورنسا » لندن ، ص ٣١ .

البورجوازية التى طردت النبلاء من المدينة • وقد عرفه بتجارة الصوف الأثرياء من أهالى فلورنسا الذين رسم لهم الكنائس وأجر المناول للصناع الفنيين بالأسعار المرتفعة المعتادة لكنه ـ كما كتب لاوسن Lawson : « كان يكره قساوة حياة العمل التى كان يشارك فيها » (٦) واذا كان جيوتو يعتقد أن تكريس القديس فرنسيس حياته للفقراء هو شىء خيالى وغير عملى فانه تناول شخصية القديس فرنسيس بمحبة عميقة فعبر بشكل درامى عن نبذه للثروة وصوره على أنه رجل البساطة الجميلة • فقد أضاف جيوتو فى قطع العملة البرونزية التى تتابع صكها فى مدينة باديوا صورتين ترمزان للعدالة والظلم • والصورة الأخيرة عبارة عن شخص طاغية يرتدى زى الكهنة وقد صور الجنود أسفله وهم منطلقون الى الحرب كما صور الناس وهم يسرقون فى الطرقات • والروح التى رسم بها هى روح التقريع الجرىء الذى وجهه دانتى لرذائل زمانه دون أن يستثنى من تقريعه القوم الذين يشغلون أسمى المراكز • وفى رسومات جيوتو التى تحكى حياة المسيح نجد أن شخصياته التى استمدها من الانجيل هى شخصيات الفقراء البسطاء • فوالد العذراء مريم هو راع بين الرعاة • والمسيح صور فى صورة شائعة لانسان يعانى العذاب وهو تشخيص عميق مركب للناس الذين يعذبونه لكنهم لايقدرون على التغلب عليه • وكان جيوتو فى المناظر التى رسمها للحشر العظيم والمحاكمة أمينا لموضوع الصراع الطبقى وقد أظهر جماهير الشعب والمسيح وقد وقفت فى وجه قوى « القانون والسلطة » أى ضد قوى رجال البلاط وأتباعهم •

وهناك كلمة يجب أن تقال عن النزعة المادية للسامية التى تتناسج مع مسرح العاطفة فى الصورة والقصة • فقد عومل اليهود بوحشية على يد المجتمع الاقطاعى : لقد حرموا من أوجه النشاط المعتاد للحياة الاجتماعية ولم تكن طبقة النبلاء تستخدمهم الا كتجار ومقرضين، مع وجود ميزة اضافية ألا وهى امكانية نهبهم مع الافلات من العقوبة • وبطبيعة الحال كان اليهود القليلون من تجار المال أبعد من أن يكونوا صيارفة ومرابين ومقرضين عظاما فى ذلك الزمان فهو شرف مقصور على الاسر المسيحية مثل أسر بونسيتورى وباردى وستروزى والبرتى ومديتشى وقاصر أيضا على الأديرة وعندما بدأت مسرحيات العاطفة تعبر عن الاستياء المخيف الذى يشعر به السواد من الناس تجاه مضطهديهم أقتنع المضطهدون الاقطاعيون بتحويل هذا الاستياء ضد اليهود • وهكذا تناسج مع مسرح العاطفة موضوع اليهود

---

(٦) لاوسن : « الارث الخفى » ص ٣٦ •

باعتبارهم « قتلة المسيح » . وحتى اليوم فى القرن العشرين « المستنير » سيشير دارسو تاريخ الفن الى شخصيات معذبى المسيح على أنهم «يهود» برغم أن المسيح وحوارييه وأتباعه هم الذين كانوا يهودا حقيقيين .

ويمثل فن جيوتو الوحدة بين المادة الشعبية النابعة من الطبقة الفلاحية والحرفية فى العصور الوسطى والمعرفة والاستحواذ على شىء من تراث الفن الكلاسيكى على قدر ما تتيحها المدن . وقد رمز فى هذه الوحدة الى طبيعة الثقافات الفنية القومية العظيمة التى ستنشأ فيما بعد وهى طبيعة لم تنشأ فى الفنون الحرفية فحسب ، بل نشأت أيضا فى الشعر والدراما والموسيقا .

وهو من الناحية الفنية يوصف بأنه « سيد الفراغ » ولكن لايوجد فى الفن شىء تجريدى اسمه « علم الفراغ » أو منهج « تقسيم الفراغ » حقيقة انه أعاد بنجاح خلق طبيعة الأفاريز المعمارية القائمة فى الفن الافريقى وهو يتناول حشود الناس . وجاءت معاودة الخلق هذه من الطراز الأول دون أن يعى ذلك . غير أن سيطرته على «الفراغ» هى حقا سيطرته على رسم الناس والعلاقات الاجتماعية بين الناس : فكل شخص مفرد مسبوك وكامل وتام ومعبر فى حد ذاته . والأشكال تتحدد فى مجموعات لها تحديدها الخاص . وهذه المجموعات تتحد فى الرسم كله . ولا تأتى الوحدة من التماثل أو الخط البارع الذى ابتدعته مدينة سينيا فى وسط ايطاليا الذى يعد دوشيو Duccio معاصر جيوتو أستاذا بارعا فيه وهو الخط الذى يلتف وينحنى طوال الرسم جميعه . فالوحدة عند جيوتو هى نتاج المتقابلات والأضداد ونتاج الدفعات والتوترات الدرامية ونتاج الملامح التى تخلق العلاقات الاجتماعية . « الفراغ » عنده يعنى نقل الحركة الانسانية والأفعال الاجتماعية الى سكون الفن بطريقة تجعل العين وهى تتجول فى كل شكل وتنتقل من شكل الى آخر تعيد خلق هذه الحركة . وتكنيك جيوتو لا شكل له اذا ماقورن بالأستاذية فى التناول فى الفن الذى سيأتى بعد هذا . « فالجبال » التى يرسمها هى لطع مرسومة بعناية للصخور التى يستخدمها فى الأستوديو الخاص به كعينات . وتحويراته للوجوه من أكثر الانواع بساطة . والعمق الذى نراه فى المساحة المرسومة عبارة عن صندوق هندسى ضحل ، وأشخاصه ليس لها أجساد مقنعة تحت الأردية التى تكتسى بها .

ويعرض انتصاره وتفوقه المكانة الهامة التى للصورة الانسانية فى الفن ، وذلك لأن الصورة الانسانية الواقعية ليست مجرد وجه وجسد

مقنعين · فهذه الصورة هى الانسان فى أفعاله وتعابيره المميزة ذات الطابع الاجتماعى · ولجيوتو قـدرة لاتخطىء فى الاستحواذ على التعبير والحركة الصحيحين الدقيقين · وكل ما فى عمله انما يمثل الفكر النابع من الحياة الواقعية والمطبق ثانية فى الفن والذى يغنى نفسه اذ ذاك بالمادة المدروسة من الحياة الواقعية · وتعد هذه طريقة أخرى لتبين أهم صفة من صفات فن عصر النهضة فى مدينـة فلورنسا · فهذا الفن جميعه ـ وهو أولا يتعارض مع قوته الانفعالية ـ هو نتاج أشد أشكال الفكر وضوحا ووعيا عن الحياة والناس لامجرد الفكر الواضح عن الرسم ·

لقد افتتح جيوتو ما سيصبح الصفة المميزة لأعظم فن فلورنسى ألا وهو شكله « الكلاسى » · وهذا الشكل هو أى شىء الا أن يكون محاكاة للفن الاغريقى أو الرومانى فهو بالأحرى شكل أعيدت ولادته من الحياة الواقعية فى تلك الفترة · فالانسان عند جيوتو ـ كما هو الحال فى الفن الاغريقى الكلاسى ـ يعد المادة الرئيسية لبناء العمل الفنى · وقد درس من الحياة ثم يصب فى أبنية خاصة بالنـحت · وهو فن رمزى أكثر منه واقعى ، غير أنه فتح الطريق للواقعية · فحرية الفنان التى ليست سوى حريته فى فحص الحيـاة ومناقشتها قد بعثت وطالبت بغزوات جديدة للتكنيك والشكل · فاذا كانت شخوص جيوتو ـ حتى لو كانت ضعيفة من الناحية التشريحية ـ تبدو حية للغاية ، واذا كانت كل شخصياته وكل حركة فى الفن عنده تبدو طبيعية للغاية ، فان هذا يعد انتصارا لا « للمناهج الواقعية » كما يفعل الفنان الحديث بل هو انتصار للعقل الثاقب والعين الرائية ، بالمشاركة مع أكثر المهارات حساسية والقدرة على التشكيل بواسطة اليد ·

والأداة الرئيسية لفنانى فلورنسا هى الخط الذى لا يظهر فى التصوير فحسب ، بل يظهر فى النحت أيضا بعد التحكم والتحوير فيه بالحس المرهف الرائع والعقل التحليلى وقـد اتسع استخدامه فى أكثر الرسوم حساسية لتحديد الشكل الخارجى والملامح وتعبيـر الوجه · كما افتتح جيوتو أيضا ما سيصبح صفة مميزة أخرى خاصة بالفن الفلورنسى فقد أصبح الرسم أشبه بالمسرح العام العظيم · فهذا الفن لايحاول أن يكون منظرا من الحياة العادية التى برع فيها الهولنديون فيما بعد بأستاذية ، بل يحـاول أن يكون بالأحرى دراما أو تمثيلية عظيمة يؤديهـا الناس الأحياء · وتظهر تفردية الفنـان نفسـها فيما يمكن أن يسمى حرفيته المسرحية واختياره للممثلين والمناظر · وسـواء كان المنظر من الكتاب

المقدس أم من الأساطير الاغريقية ، فان الممثلين وعلاقاتهم الواحد بالآخر تتم دراستهم من الحياة الواقعية والنمطية للمدن الايطالية ٠

ان القرن الرابع عشر يعد فترة من فترات الأزمات الكبيرة للعالم الاقطاعى فى جميع أنحاء أوربا ٠ وحتى عندما كان جيوتو حيا كانت هناك أزمة اقتصادية فى أوربا أعقبتها مجاعة ١٣١٥ ـ ١٣١٧ ثم جاء الطاعون الشامل ـ « الموت الاسود » ٠ وكانت هناك ثورات عنيفة عمت جميع أنحـاء أوربا : ثورات عمال النسيج والفـلاحين فى الفلاندرز فى ١٣٢٣ ـ ١٣٢٨ ؛ وثورات الجاكويريين ـ فلاحى فرنسا ـ عام ١٣٥٧ ، وثورات الفلاحين وسكان المدن فى انجلترا عام ١٣٨١ ، وثورات الكيوبيين عمال النسيج وأعضاء النقابات الأكثر فقرا فى فلورنسا فى ١٣٧٩ ـ ١٣٨٢ غير أن الثورات أخمدت ولكن الكيوبيين فى فرنسا استولوا على السلطة بالفعل وحكموا المدينة لمدة ثلاث سنوات ٠ وعندما أخمدت ثورتهم لم يتم هذا بمذبحة مخيفة كما حدث فى الفلاندرز فقد كانوا أقوياء للغاية٠ وعندما حدث فى بداية القرن الخامس عشر أن شرعت أسرة مديتشى فى فلورنسا ـ الأسرة الغنية التى تمارس الأعمال المصرفية ـ فى بناء حكمها الأوليجارشى وهى تقوض بقايا التقاليد الجمهورية والشعبية ناشدت الفقراء وأكثر الناس المستغلين بطريقة ديماجوجية العـــون منهم للقضــاء على منافسيها ٠

ولقد شاهدت هذه الفترة أيضا أزمة كبيرة فى الكنيسة ، فالملك فيليب الرابع ملك فرنسا الذى سعى الى أن يتحرر من ربقة روما أسر البابا بونيفيس الثامن وسجنه ٠ وجاء بعده البابا كليمنت الرابع وهو فرنسى وقد نقل البلاط البابوى الى أفينون فى فرنسا عام ١٣١٦ وكان نتيجة هذا هز دعائم الكنيسة نفسها فى ايطاليا وأوربا جميعا ٠ وابتداء من عام ١٣٧٣ حتى عام ١٤١٧ حكمت مجموعتان من البابوات واحدة فرنسية والأخرى ايطالية فى وقت واحـــد ، فكانت كل مجموعة تتهم الأخرى بأنها ليست بابوية ٠ وفى ١٤٠٩ ـ ١٠ كان هناك ثلاث بابوات٠ ومرة أخرى قامت حركات الاصلاح الكنسية التى كان يندد بها على أنها هرطقات ومن هذه الحركات ، الحركة التى قام بها جون هس John Hess (حوالى ١٣٧٣ ـ ١٤١٥) فى بوهيميا ٠ وأخيرا فى عام ١٤١٧ تم الاتفاق على عودة البابوية الى ايطاليا على حين تم تهدئة ملوك فرنسا بتخويلهم سلطة مطلقة على الكنيسة الفرنسية ٠ وقد أغرى هس بالقدوم الى مقر المؤتمر الذى عقد الاتفاق بعد وعد بعدم التعرض له ، الا أنه أحرق بعد هذا ٠

وقد وضح تأثير هذه الأحداث فى الرسم . فمن جهة نجد أن البلاط البابوى فى أفينون قد غذى فنا دينيا فقد كل صفة شعبية . ويطلق على هذا الفن «الأسلوب العالمى» فهو فن تم تنقيحه للغاية واعتنى بالنواحى الخاصة بالزينة ، وفيه الفخفخة الخاصة بالبلاط الاقطاعى . ومن جهة أخرى نجد التيار الرئيسى للفن يخطو خطوة كبيرة نحو اعادة التفكير فى قصة الكتاب المقدس فى اطار الشعب والفقراء ، كما يخطو خطوة كبيرة نحو فن دنيوى لا دينى .

لقد بدأ القرن الخامس عشر برسم خصب ، لا فى فلورنسا وحدها ، بل فى ألمانيا وفرنسا ، كما بدأ بمدرسة عظيمة نشأت فى الفلاندرز . وقدتخطى الرسامون الفلمنكيون ـ مثل هوبرت فان آيك Hubert Van Eyck (توفى عام ١٤٢٦) وجان فان آيك Yan Van Eyck (حوالى ١٣٨٥ ـ ١٤٤١) حتى الرسامين الايطاليين فى استخدامهم للون المتألق وبصيرتهم الواقعية فى تفهم الشخصية والتعبير عن الوجوه والاهتمام بالتفاصيل الدقيقة شأنهم فى هذا شأن الجواهرجى ، وهم يستحوذون على المشاعر بأنسجة القماش والفراء والمعدن واللعب بالضوء من خلال غرفة من الغرف . ونجد أن جان فان آيك فى رسمه للتاجر آرنولفينى وزوجته يرسم حتى انعكاس الغرفة فى مرآة محدودبة صغيرة على الجدار الخلفى وذلك كانتصار وتفوق بارعين فى الرسم . ورسم هذه الشخصية من الجنب يوضح أيضا الاتجاه نحو الفن الدنيوى . غير أن روح هذا الفن الفلمنكى مختلفة عن روح الفن الايطالى ، فنواب مدن الفلاندرز أقل استقلالا ، وقد عقدوا سلاما مع أسيادهم الاقطاعيين كونتات بورغوندى . ونحن نجد أن معظم الفن الفلمنكى فى القرن الخامس عشر الذى يتميز بروعة انجازه وعميق مشاعره ـ نجده أقل احساسا بمعركة الأفكار التى تجعل الفن الفلورنسى قويا للغاية . وتنقص هذا الفن تماما الصفة « الكلاسية » والتناول العظيم للانسان . وهذا الفن فى روحه لايزال فى جانب منه روح حرفيى البلاط الملكى فى العصر الوسيط مع وجود أدوات فنية متطورة ظاهريا عن الأدوات الفنية فى العصور الوسطى .

وفى فلورنسا نجد فنانين عظيمين يعدان ممثلين نمطيين لروح القرن الخامس عشر الجديدة وهما الرسام ماساشيو Massaccio والنحات دوناتيللو Donatello فماساشيو (١٤٠١ ـ ١٤٢٨) لايزال يرسم الصور الدينية على الجدران ، ولكن داخل مجال أوسع مما فعل جيوتو ، وقد استطاع أن يجسد من خلال اللون والظل والتحوير شعورا أصيلا بالمكان

ذى الأبعاد الثلاثة و « الهواء الطلق » . ويخيل الينا أننا نتطلع الى ريف ايطالى حقيقى أو الى شارع ايطالى حقيقى . ونجد شخوصه العارية مثل آدم وحواء فى كربهما أو الناس الذين يعمدهم القديس بطرس وقد أخذتهم الرعشة قد تجسدت تجسدا كاملا شأن الشخوص فى الفن الكلاسيكى غير أنها مختلفة عن الفن الاغريقى . ورغم حداثة ماساشيو الا أن نضج تفكيره ووقاره ورزانته تذكر الانسان بميخائيل انجلو الشاب . فليست لديه رغبة فى تمجيد الجسم البشرى أو اضفاء الطابع النبيل على هذا الجسم ، بل رغبته قائمة فى اظهار القوة والقوام دون تجاهل علامات الكد والبؤس . ومن الواضح أن أناسه يأتون من أرضية مختلفة عن الاغريق الذين يربون أجسامهم على ألعاب القوى . فقد تكون الشخوص المرضى التى يشفيها القديس بطرس شحاذين من شوارع فلورنسا . لكنه ليس الارتداد الزلق الى مناظر الكتاب المقدس كما لو كانت مناظر من الطبقة الوسطى العليا للحياة فى فلورنسا تلك التى ظهرت فيما بعد . وما حافظ عليه ماساشيو هو الشعور « بكتاب الفقراء المقدس » وان كان شعورا بدون مرارة أو عنف . وهو يظهر المسيح وحوارييه على شكل أناس أقوياء وبسطاء . وعندما كان الرسم الدينى لأشد أشكال الطبيعة لطافة وجلالا تغذيه ثروة فلورنسا ، كان هذا الفن يتضمن تعليقا ناقدا وزاجرا لمجتمع الطبقة العليا . ومن ثم يكشف ماساشيو عن تيارين عميقين للتطور الذى حدث فى عصر النهضة: فهو من جهة سبرغور شديد كوسيلة من الوسائل للاستحواذ على الحياة الواقعية فى كل غناها الحسى ، وهو من جهة أخرى اثارة للنقد الذى يعد مسألة خلقية فى عصره .

وما يميز الفنانين العظام عن الفنانين الأقل عظمة فى عصر النهضة القانعين باتباع النجاح السائد ابن اللحظة هو وجود تناقضات عميقة فى أعمالهم . ولاينبع هذا من الأسرار الغامضة للنفس، بل ينبع من المحاولات التى يبذلها الفنانون من خلال فنهم للتشبث بأشكال صراع الحياة الواقعية وبالتالى أشكال صراع الأفكار . ودوناتيللو (حوالى ١٣٨٦ ــ ١٤٦٦) أعظم نحاتى القرن الخامس عشر هو ابن زعيم ثورة الكيومبيين . فهو يعرض فى الطريقة التى يعيش ويعمل بها التيارات الجديدة الناشئة من القديم فى الحياة الفلورنسية . فجانب من أعماله بالفعل هى فى روحها من أجل « المجموع » مثل تماثيله العظيمة لكاتدرائية فلورنسا أو لكنيسة المهن النقابية أو سان ميشيل والجانب الآخر يتم انجازه لكوزيمو دى مديتشى أول أسرة مديتشى الديماجوجيين الذين رعوا الفن باعتبارهم « طغاة

محسنين » وتماثيله التى نحتها للأم العذراء لها حيوية الشباب • وربما كانت جوقة المغنيين الأطفال هى أجمل التصاوير الساحرة للأطفال فى الفن قاطبة ، وافتتح سلسلة من هذه التصاوير التى ستعد أكثر جوانب فن عصر النهضة لطافة حتى التى وجدت بين الأشكال المتجهمة التى أبدعها ميخائيل أنجـــلو لكنيسة سيستين • والتماثيل مثل داود الشاب الذى قتل جوليات وجوديت وهى تمسك رأس الطاغية هولوفيرنيس تتميز بأنها رموز فلورنسية بارزة تدل على الانتصار على الطغيان • وقد نصب تمثال جوديت فى الميدان الرئيسى بفلورنسا عام ١٤٩٤ وذلك بعد محاولة من عدة محاولات لطرد أسرة مديتشى • وتمثاله عن جوديت هو أيضا يمثل بوضوح امرأة قادرة على قتل طاغية • وقد تمكن دوناتيللو بنحته تمثال مريم المجدلية فى الخشب وتمثاله البرونزى للقـــديس جون الانجيليكى المذهب وتماثيله التى نحتها للأم العذراء والحواريين وهم يبكون على المسيح المتوفى ، تمكن بهذا من الاحاطة احاطة جسورة برسم العصور القديمة والفقر والبؤس والمعاناة المدروسة من الحياة الواقعية • ويعد تمثاله العظيم للجنرال جاتيمالا فى مدينة بادوا أنموذجا للتصوير الخاص بالشخصيات فى القرن الخامس عشر للقادة العسكريين والسياسيين والطغاة وأصحاب الثروات • ويرى تمثال الجنرال بوضوح وواقعية على أنه غير مجمد لا على أنه شرير الا أنه رجل قوى قائد ، رجل عمل ، وقادر أيضا على القسوة الفظيعة كما يكشف التمثال •

ومن ثم نجد هنـــا مرة أخرى خطين متناقضين : فمن جهة عذوبة الانسان الساحرة ، ذلك الانسان الذى يشع شبابا وحبا للحياة ، ومن جهة أخرى نجد البسالة فى مكافحة أشكال البؤس والوحشية فى الحياة وتعكس هذه الأمور التناقضـــات النـــاشئة من البورجوازية التجارية والمصرفية ، فمن جهة نجد تفتح الأنتاج والاستكشاف والتجارة والفرص الجديدة للتطور والمعرفة الانسانيين ، ومن جهة أخرى نجد أولئك الذين وضعوا أنفسهم على رأس هذه التطورات وهم جشعون قساة مستغلون لا خلاق لهم سوى المنفعة الذاتية •

فالواقعية التى ظهرت فى فن القرن الخامس عشر وهى تدرس الحياة فى أبعادها الخاصة تسير فى موازاة مع نهضة العلم • فهذه الفترة ، التى هى فترة نهضة الصناعة والتجارة والاستكشاف ، هى أيضا فترة اكتشاف علمى • لقد خطت ايطاليا وكذلك أوربا خطوات كبيرة فى الفيزياء والرياضة والفلك • وبلغت ذروة العـــلم فى عصر النهضة مع رحلة كولمبس عبر

الأطلنطى فى عام ١٤٩٢ ونظريات كوبرنيقوس Copernicus (١٤٧٣ ـ ١٥٤٢) الذى تعلم فى كل من مدينة جراكو التجـــارية البولندية وفى ايطاليا ، وأعمال كبلر Kepler (١٥٧١ ـ ١٦٣٠) وجاليليو Galileo (١٥٦٤ ـ ١٦٤٢) فظهرت الآراء الخاصة بالارض والسماء التى تتعارض كلية مع لاهوت العصر الوسيط ، وفتح الطريق لدراسة الطبيعة فى أبعادها الخاصة واكتشاف قوانينها الحقيقية ٠ ولم يتعلم الفنانون فى ايطاليا من العلم فحسب ، بل شاركوا فى تطوره ، فقد كانوا فى حاجة الى دراسة التشريح لكى يعبدوا ابداع الجسم البشرى كجهاز عضوى حى، وكانوا فى حاجة الى الرياضة وعلم البصريات لكى يحلوا مشكلات المنظور والاسقاط حتى تبدو شخوصهم وكأنها تتحرك بشكل طبيعى فى مكان ذى ثلاثة أبعاد ٠ ومن بين هؤلاء الفنانين العلماء باولو أو تشيللو Paolo Uccetto (١٣٩٧ ـ ١٤٧٥) الذى انتقده فاسارى Vaseri « لأنه لم يجد متعة الا فى فحص المشكلات العويصة الخاصة بالمنظور » (٧) وأندريا دل كاستانو Andrea Del Castagno (حوالى ١٤١٠ ـ ١٤٥٧) وبييروديللا فرانشيسكا Pierro della Francesca (حوالى ١٤١٦ ـ ١٤٩٢) وأهم شيء بالنسبة لفتاتى ذلك العصر هو أنهم قوم يريدون أن يعرفوا كل شيء ممكن أن يعرفوه عن العالم ٠

وأعظم شخصية بينهم هى شخصية ليوناردو دافينشى Leonardo Da Vinc (١٤٥٢ ـ ١٥١٩) وهو يعد أنموذجا لأناس عصر النهضة الذين يصفهم انجلز بأنهم عمالقة فى قـــوة التفكير والعاطفة والطبع والشمولية والمعرفة ٠ والقوم الذين أسسوا التشريع الحديث للبورجوازية ليست لديهم حدود سوى الحدود البورجوازية ٠٠٠ ولم يقع أبطال ذلك الزمان بعد تحت نير تقسيم العمل والتأثيرات المقيدة التى نراها بانتاجها الأحادى الجانب فى خلفائهم ٠ غير أن الشىء الخاص المميز لهم هو أنهم يسيرون وراء حياتهم وأوجه نشاطهم وسط الحركات المعاصرة فى الكفاح العملى ، وهم يقفون فى جانب من المعركة ويخوضونها الواحد منهم بالحديث والكتابة والآخر بالسيف ، والكثيرون بكلتا الوسيلتين ٠ ومن هنا يأتى غنى شخصيتهم وقوتها مما يجعلهم أناسا كاملين ٠

كان ليوناردو رساما ونحاتا ومهندسا معماريا ومهندسا ميكانيكيا

(٧) ج ٠ فاسارى : « الرسامين والنحاتين والمعمـــاريين » نيـــويورك ، المجلد الاول ، ص ٢٣٢ ٠

وعالما فيزيائيا وعالما بيولوجيا ورياضيا وموسيقيا وفيلسوفا . كتب عنه دامبير : « لو كان قد نشر مؤلفاته لكان العلم قد خطا خطوة للامام تكاد تكون الخطوة التى خطاها ووصل اليها بعد قرن تال » (٨) . فقد احتفظ ببحوثه داخل مذكراته الخاصة نظرا لأن الدوائر الحاكمة فى ايطاليا لم تكن تهتم بتطور الانتاج والمعرفة . وقد كتب ماك كردى McCurdy : « تعد حياته الشاملة سجلا للتجوال بحثا أساسا عن فرصة لتنفيذ بعض المشروعات التى كان يبنيها الطموح فى ذهنه » (٩) . كانت لديه النظرة العلمية الصـــادقة ، وكان يرى أن « الطبيعـــة لا تستطيع أن تحـطم قوانينها » (١٠) وأن معرفة هذه القوانين والسيطرة عليها يؤديان الى الحرية . والعمل الفنى فى نظر ليوناردو هو هجوم على مشكلة من المشكلات الانسانية والفنية التى لم تحل من قبل ، ويحتوى على دراسة لكل تشعبات المشكلة . وكانت معالجته لشكل الانتاج نتاج دراسات عديدة للتشريح وتعبير الوجه والطرق التى بها تعبر الحركة والاشارة عن « النفس » . والمنظر الطبيعى يعنى دراسة الماء والهواء والرياح والأمطار والمنظور الهوائى وعلم النبات ، بل حتى فن عمل الخرائط . ورسم احدى المعارك يحتوى على فلسفة للحرب ولا يعنى العلم اكتشـــاف القانون الطبيعى فحسب ؛ بل يعنى أيضا طرق جعل كيان الأفكار يعمل من أجل غايات انسانية كما فى حالة جعل الأنهار صالحة للملاحة وشق القنوات واقامة مشروعات الرى واكتشاف امكانيات غزو الفضاء وأعماق البحار . ولقد عمل لحساب لورنزو دى مديتشى فى فلورنسا ولدوق لودفيجو سفورزا فى ميلانو ثم انتقل لفترة قصيرة الى مدينة البندقية وربما ذهب أيضا الى تركيا . وخدم سيزار بورجيا « عاشق » الجريمة والحرب ، ثم خدم الفرنسيين الموجودين فى ميلانو ثم ليون العاشر فى روما وأخيرا فرنسيس الأول ملك فرنسا . وأصبح من الشائع عنه أنه عندما يريد أن يرسم فانه ينفق الأيام والساعات فى دوامة من التفكير ويظل يرسم بالفرشاة بضع دقائق . وعندما يتوصل الى حل للمشكلات الرئيسية مما يجعله يشعر بالاشباع والراحة يبدو عليه اهتمام بانجاز عمله وذلك لأن صلاته العقلية بحماته ونصرائه واهنة . ونحن نجد تعليقه الأخلاقى العميق على عصره فى مثل تلك السطور الواردة فى مذكراته : « اذا ما التقيت بأى انسان

---

(٨) دامبير : المرجع المذكور : ص ١٠٨ .

(٩) أ . ماكوردى : « عقلية ليونار دافنشى » نيويورك ، ١٩٣٦ ، ص ٢٣١ .

(١٠) المرجع السابق : ص ٥١ .

فاضل وخير فلا تبعده عنك ؛ كرمه بالفعل فهؤلاء القوم هم آلهتك على الأرض ، وهؤلاء يستحقون أن نقيم لهم تماثيل وصورا »(١١) ٠

لقد احتوى فن ليوناردو فى داخله تيارين رئيسيين فى عصر النهضة لا يمكن التوفيق بينهما اطلاقا ٠ فمن جهة نجد جمال الذات الانسانية وقد ظهر فى الصورة بالانسانية واللطافة واليفاعة والبراءة والمرح الذى فى الحياة ، ومن جهة أخرى نجد القبح والرعب والقسوة والوحشية التى يمارسها البشر الواحد منهم ازاء الآخر وفساد الناس الناجم عن الحياة الفاسدة ٠ ويتبدى التيار الأول فى رسومات ليوناردو دافنشى عن الأم العذراء والقديسة آن والأطفال الذين لهم حلاوة أطفال الأحلام وهى رؤية لما يمكن أن تكون عليه العلاقات الانسانية عندما لا يكون الناس فى حاجة الى تقطيع رقاب بعض وعندما يستطيعون أن يعيشوا فى سلام ٠ وتحمل لوحة الموناليزا Mona Lisa الى أقصى درجة ــ الموضوع الذى ظل رسامو عصر النهضة يدورون حوله طوال القرن الخامس عشر وهو تصوير امرأة جميلة لها عمق كامل للشخصية ، ويعد هذا انعكاسا للمكانة الثقافية التى بدأت المرأة تحتلها فى مجتمع عصر النهضة ٠ وبمثل هذه المهارة تحولت الاصباغ الى مادة حية حتى أنك ــ كما قال فاسارى ــ « قد تتخيل عندما تتطلع بعناية الى حلق الموناليزا أن النبض يخفق » ٠ لقد ظل الكتاب طوال أكثر من أربعمائة سنة يسلون أنفسهم بالبحث فى الأفكار التى قد تكون كامنة وراء ابتسامتها الغامضة التى لا تعنى سوى أنها أصبحت حية أكثر من الحياة نفسها ــ شأنها فى هذا شأن ديدو بطلة فرجيل وشأن جولييت بطلة شيكسبير ــ ، وهى شخصية حية فى التاريخ الثقافى تعرض فى جميع العصور على أنها شخصية تعبر تعبيرا نمطيا عن حقبة من حقب التطور الانسانى ٠ ومن جهة أخرى نجد قساوة الحياة ممثلة تمثيلا كاملا فى رسم ليوناردو الكاريكاتورى لمعركة انغيارى وهى صفة يمكن تجميعها من رسوم الفنان التخطيطية ومن النسخة التى نقلها روبنز Rubens بالطباشير ٠ ويعد هذا الرسم واحدا من أقوى أشكال الهجوم على الحرب فى التاريخ كله ، وفى هذا الرسم نجد تصوير التصالح مع الجنون والوحشية لدرجة أننا نرى الجياد وكل منهـــا يمزق الآخر بأسنانه ٠ ولا نجد هنا أدنى لمسة من لمسات « الاسلوب الفخم » وتمجيد القتال الذى جسده روبنز بصـــفة عامة فى القطع التى خلفها ٠ وكل

(١١) المرجع السابق : ص ٢٢٢ ٠

انسان يخمش بأصابعه الآخر شأنه فى هذا شأن الحيوان · الحرب هى الجحيم · وهى شىء لابد من كراهيته وفضحه ·

لقد أنهى ليوناردو مرحلة من مراحل عصر النهضة وأشرف على بداية مرحلة جديدة هى مرحلة « عصر النهضة العظيم » · غير أن هذا لا يعد مجرد انتقال من مرحلة أدنى الى مرحلة أسمى ، بل بالأحرى كانت هناك تحت هذه الشعلة من شعل المجد قوى تعمل بكامل طاقتها تفضى الى انهيار زعامة النهضة الايطالية فى كل من الفن والمجتمع · فمن جهة ظهرت حفنة من الرسامين والمثالين يمكن أن يقال لا على صفوتهم بل على فنهم فى المرتبتين الثانية والثالثة انهم أكملوا الولع بالفنون · فهم يستطيعون أن يفعلوا كل شىء ، فقد سيطروا على كل تكنيك ضرورى لوصف الحياة فى الفن : الجهاز العضوى للانسان فى كل موضع وحركة والمنظور واعادة الابداع بشكل يقنع العين الناظرة بالمكان ذى الثلاثة أبعاد ، والتأعب البارع بالضوء فوق الأشياء ، والشعور الحسى بكل نوع من أنواع الأنسجة وأسر كل مزاج وانفعال فى تعبيرات الوجه والحركات · غير أن العمق فقد من مجتمع عصر النهضة ، وحكمت الأسر الثرية المدن كطغـــاة · وتحاربت المدن حروبا ضروســا مستخدمة الجيوش المرتزقة والقــواد المرتزقين الذين انتهزوا هم أنفسهم الفرصة ليصبحوا طغاة حاكمين · وبدأت المدن الايطالية والبابوية تبحث عن « حلفاء » فى الخارج يقومون فى النهاية بسلبها · وعند نهاية « حرب المائة عام » بين فرنسا وانجلترا (١٣٣٧ ــ ١٤٥٣) بدأت فرنسا فى النهاية تطرد الانجليز ، ثم قضت على قوة نبلاء بورغندى وبرزت على أنها دولة قومية نافشة الريش · وفى عام ١٤٩٤ قام شارل الثامن ملك فرنسا بغزو ايطاليا ، وكان هذا ايذانا بأن هناك غزوات أخرى قادمة ·

والمطالب الخاصة باصلاح الكنيسة لا يمكن أن تتوقف · فقد قام فى ايطاليا نفسها الراهب الدومينيكانى سافوناورلا (١٤٥٢ ــ ١٤٩٨) الذى طالب باصلاح الكنيسة ونجح فى طرد أسرة مديتشى من فلورنسا وحكم المدينة من عام ١٤٩٤ الى ١٤٩٨ الا أنه لم يحكمها بروح ديمقراطية بل عبر بحكمه عن احتجاج الطبقة الوسطى الدنيا على « الأشراف » · وأفكاره مماثلة لأفكار لوثر الذى سرعان ما أحرز نجاحا أكبر فى ألمانيا ، وهناك تناقض أخلاقى واضح بين سافونا رولا وبابا بورجيا المنغمس فى الملذات الكسندر السادس الذى حوكم هو نفسه بتهمة الهرطقة وعذب وقتل · ويمكن أن نتبين الكيفية التى قيد بها سافونا رولا خيال المفكرين

القلقين اذا عرفنا أنه كان يبدو عدوا للفنانين وحرفهم وهاجم أشكال الزهو والترف « والنزعات الالحـــادية » و « رسم الغانيات على شكل عذارى » ورغم هذا كان من أتباعه أعظم الفنـــانين من أمثال الرسام بوتشيللى Botticelliوفرابارتولوميو Fra Bartolomeoولورنزو دى كريدى Lorenzo di Crediوميخائيل أنجلو ٠

وقد برزت أسبانيا عام ١٤٩٢ كدولة موحدة وأحرزت ثروة ضخمة. وقد تسببت رحلة فاسكو دى جاما Vasco da Gama حول أفريقيا واكتشاف أمريكا فى استبعاد ايطاليا وبلاد البحر الأبيض المتوسط من أن تكون مركز التجارة العالمية ٠ ولم يحدث الا حوالى عام ١٥٥٠ أن تدفقت أنهار الذهب والفضة من الأمريكتين الى الخزائن الأسبانية ٠ غير أن أسبانيا التى سيطرت قبل هذا على الامبراطورية الرومانية المقدسة والجزء التجارى من الفلاندرز بما فى ذلك مركز التجارة والصناعة والصرافة فى أنتويرب، قد قضت على احتكار أصحاب البنوك فى فلورنسا وسيطرتهم على التحويلات المالية فى أوربا ٠ ونحن نجد أن أعظم أصحاب البنوك فى القرن السادس عشر هم أسرة فوجر الألمانية التى عمل أفرادها فى أنتويرب وعضدوا الامبراطورية الرومانية المقدسة تحت حكم الملوك الأسبان والذين كانت لهم مصالح مربحة فى أسبانيا والأمريكتين ٠ ومع أصحاب المصارف الألمان الكبار نجـد الانجليز من ويلز الذين وضعوا ٨٠٠ ألف فيورين لرشوة الناخبين الألمان لانتخاب شارل الخامس امبراطورا (١٢) وفى الوقت نفسه اشتروا صوت البابوية (١٣) وعارضوا كل حركة من شأنها قيام القومية الألمانية ٠

وقد نالت البندقية فى عام ١٥٠٩ هزيمة ساحقة من قبل تحالف البابا وفرنسا وأسبانيا وألمانيا ٠ وفى عام ١٥٢٧ نهبت القوات الأسبانية والألمانية للامبراطورية الرومانية المقدسة مدينة روما على حين كان البابا المديتشى كليمنت السابع يرتعد خوفا فى قلعته فى سان أنجلو وقد شاهد هذه القوات وهى تقوم بأعمال العنف التى لا مثيل لها فى روما ، الا أنه دعا هذه القوات نفسها لمحاصرة فلورنسا ٠ والأمر كما كتب جريم : «انه

---

(١٢) ف ٠ كلنجندر : « جوبا والتراث الديمقراطى » لندن ١٩٤٨ ، ص ٨ ٠

(١٣) أ ٠ هـاوزر « التاريخ الاجتمـاعى للفـــن » ، ١٩٥٢ ، المجلد الاول ، ص ٣٦٣ (صدرت ترجمته عن هيئة التاليف والنشر للدكتور فؤاد زكريا باسم « الفن والمجتمع عبر التاريخ » ـ المترجم) ٠

كان يفضل بالأحرى أن يرى مدينته وقد دمرت على أن يرى أسرته تحكم هناك »(١٤) ٠

وفى أواخر القرن الخامس عشر وأوائل القرن السادس عشر بذلت الأسر الغنية ــ مثل أسر ديللا روميز ومديتشى فى ايطاليا وبورجيا فى أسبانيا ــ جهودها علانية لوضع أفرادها على العرش البابوى وقد تمكنت كل أسرة من الاستحواذ عليه مرتين ٠ ولما كانت الاضطرابات قد اجتاحت المدن مثل فلورنسا والبندقية وميلانو أصبح المركز الايطالى الوحيد لانفاق النقود من أجل الفن هو روما ، وفيها نجد الفصل الأخير لدراما عصر النهضة ٠ غير أن الفنانين لم يكونوا رومانا ، فمعظمهم كانوا ــ سواء بطريقة مباشرة أم غير مباشرة ــ نتاج الثقافة الفلورنسية ٠ ولم يعكس الفن أية حيوية حقيقية للحيـــاة الرومانية ٠ والأمر على نحو ماكتب كولتون Coulton : « لقد أصبحت من سياسة البابوات المحددة أن يحولوا الضغط من أجل اصلاح الكنيسة الى الثقافة ؛ وقد درأ البابا عن أنفسهم الاصلاح بتأييد النهضة ٠٠٠ ولقد كان البابوات أمراء مثبتين تماما على عرش مدينة روما ، وقـد شرعوا عامدين فى بهر أعين رعاياهم البعيدين والقريبين بالمظاهر الفخمة ذات الرونق الدنيوى » (١٥) ٠ غير أن فضائح الكنيسة وبيع صكوك الغفران قد وصلت الى أعلى ذروة ٠ وهذا هو ماهز مارتن لوثر Martin Luther (١٤٨٣ــ ١٥٤٦) هزا من الأعماق عندما زار روما كواحد من الحجاج فى ١٥١٠ ــ ١٥١٢ وأقنعه بأن الكنيسة الرومانية فاسدة حتى النخاع ٠ وفى عام ١٥١٧ علق أطروحاته الخمس والتسعين الشهيرة على باب كنيسة جميع القديسين فى فينبرج وهى الكنيسة التى بدأت الانحراف البروتستنتانى عن الكنيسة الرومانية ٠

ومن ثم نجد أن القسم الأول من القرن السادس عشر حمل معه أزمة أخطر بالنسبة للعالم الاقطاعى ٠ وقد أكملت انجلترا انفصالها عن روما بانشـــاء كنيستها الرسمية الخاصة ٠ وقـــد تسبب تدفق الذهب من الأمريكتين فى نهضة أوربية للصــــناعة الرأسمالية لتحل محل الانتاج الصناعى اليدوى الاقطاعى ٠ وقد تسبب بؤس الفلاحين فى ألمانيا فى قيام ثورة تعد من أعنف ثورات الفلاحين وأشدها انتشارا بين عامى

---

(١٤) هـ ٠ جريم : « حياة ميخائيل انجلو » بوسطن ، ١٨٩١ ، المجلد الاول ، ص ٤٨ ــ ٤٩ ٠

(١٥) ج ٠ ج ٠ كولتن : « الفن وحركة الاصلاح » نيويورك ، ١٩٢٨ ، ص ٤٢٥

١٤٧٦ و ١٥٢٥ وعلى أية حال ، انضم النواب البورجوازيون الى الأمراء الاقطاعيين الرجعيين ضد الفلاحين ، بل ان لوثر الذى كانت ترانيمه البروتستنتانية الألمانية على شفاه الفلاحين المشتركين فى القتال دعا الى ابادتهم دون ما رحمة . ونتيجة لهذا فان ألمانيا بدل أن تبرز كدولة ذات قومية سقطت فى أيدى التأخر الاقتصـادى وعلى قمته أصحاب الأنظمة الاقطاعية ، ودام هذا التأخر حوالى أربعة قرون .

وقد عكس الفن هذه الأزمات . فنحن نجد التعبير المرهق عن أشكال بؤس الفقراء فى الرسوم الخيالية التى رسمها الفنان الفلمنكى هيرونيموس بوش Hieronimus Bosch(حوالى ١٤٥٠ – ١٥١٦) وهو مثقف وليس « فنانا شعبيا » غير أنه يظهر فى أعماله جميع التحويرات التى نجدها فى فن الكاريكاتور ، وهى تحويرات كانت قائمة فى الفن الشعبى فى العصور الوسطى كما يظهر جميع الأشكال الغريبة الممسوخة المستمدة من عبادة الأوثان والسحر البدائى والطقوس عند القبائل وهو يربطها بالأساطير شبه الوثنية وشبه المسيحية عن الشياطين والأرواح الشريرة . وأصبحت بين يديه هجوما لاذعا على الثروة والتفـاخر والرذيلة والبذخ وهى أمور عبر عنها ببدائية فى الفن الشعبى فى العصر الوسيط . وهناك مفتاح لتفهم هذا الكرب الظاهر فى هذه اللوحات ، فقد كتب عن سواد الشعب فى فجر حروب الفلاحين الألمان : « لما كان هذا يمثل قطاعا ملكيته أقل ، فقد تشكك فى الأنظمة والآراء والتصورات الشائعة فى كل مجتمع والقائمة على تقسيم الطبقات . وقد قدمت رؤى الاحلام الخاصة بأن المسيح سيحكم بجسده طوال ألف عام ، وهى الرؤى الخاصة بالمسيحية القديمة (أى نبوءة تقويض العالم وعودة المسيح مرة أخرى طوال ألف عام) — قدمت هذه الرؤى فى هذا المجال نقطة انطلاق مفيدة للغاية . ومن جهة أخرى فان هذا المدى الذى لا يند عن الحاضر فحسب ، بل يند أيضا عن المستقبل ، لا يمكن الا أن يكون خيالا عنيفا . وهذه الرسوم التخيلية التى رسمها بوش يشير اليها السرياليون اليوم على أنها تبريرات «الرموز الأحلام» التى رسموها . وعلى أية حال ، هناك عالم مختلف بين الرموز التى أبدعها بوش اجتمـاعيا والكوابيس السريالية الحديثة . فبوش يعبر عن بؤس اجتماعى لم يكن فى زمانه مما يمكن حله بأية طريقة واقعية. أما السرياليون فلا يعبرون الا عن العزلة والعقم اللذين تفرضهما النفس وهى أمور مأساوية لا لشىء الا لفشلهم فى استغلال المعرفة التى جعلها القرن العشرون ممكنة .

فى ألمانيا نجد الرسام المعروف باسم جرونفاند Grutinewald ـ اسمه الحقيقى هو ماتيس بنثارت ـ (حوالى ١٤٥٥ ـ ١٥٢٨) وقد اشترك فى حرب الفلاحين ، وقد رسم مذبح كنيسة أيزهايم ، وهى لوحة بها تصوير ليس له مثيل فى كل الفن الذى أبدع عن المسيح المصلوب الذى يعانى ويتعذب • وعند هذا الفنان تحديد أكثر للطبيعة الانسانية الواقعية عما عند بوش • غير أنه يمثل مع بوش انعكاس محبة الحياة والفرح فى المناظر وعالم الطبيعة والعذوبة والشعور بالعظمة وامكانيات الانسان ، وهى أمور تعد أعظم انجاز لعصر النهضة فى ايطاليا • فلانجد فى فنهما الفخامة الكلاسية والأبهة الدرامية التى نجدها فى الأعمال الخالدة الايطالية • ففى هذين الفنانين نوع من الفن القوطى Gothic الذى فيه افراط ملء برسم التفاصيل التى يجب امعان النظر فيها كما هو الحادث فى الكتب • ومع ذلك فهناك حاجة اليه مع الفن الايطالى لاعطائنا انعكاسا تاما بالعصر • فهذا الفن الذى يتوسع فى استخدام الرموز الشعبية فى العصر الوسيط توسعا كبيرا انما يذكرنا بأن ازدياد الثروة والانتاج فى المدن والذى فتح الطريق أمام التصور الانسانى جاء على حساب الطبقة الفلاحية وجماهير فقراء المدن • ونجد البريشت دورر Albrecht Dürer (١٤٧١ ـ ١٥٢٨) من بين جميع الفنانين الألمان أقربهم الى الفنانين الايطاليين • فقد أعطانا رسوما حفرية على الخشب فيها غنى نعم الفن ورقته • ولما كان تلميذا لجرونفالد فقد زار ايطاليا ونال اعجابا شديدا هناك • الا أنه ألمانى صميمى فى شخوصه وتفاصيله وأماكن المناظر الطبيعية • ولما كان مثقفا عميقا فقد كان كاثوليكيا ومتعاطفا فى الوقت نفسه مع لوثر • ويمكننا أن نجد انعكاسا لأشكال الرعب فى عصره فى لوحات مشهورة له مثل « خيالة سفر الرؤيا » و « الفارس والموت والشيطان » ونجد التفاصيل المخيفة لمنظر مثل « استشهاد عشرة آلاف » وهو منظر يكاد يظهر كل شكل من أشكال العذاب والجريمة المعروفة فى المجتمع الاقطاعى •

وعلى أية حال لم يحدث الا فى الفن الايطالى « لعصر النهضة العظيم » فى نهاية القرن الخامس عشر والنصف الأول من القرن السادس عشر أن انعكست التراجيديا العظيمة من مجتمع نهض ليبشر بالكثير ومع ذلك أصيب بعدة انهيارات من خلال تناقضاته الداخلية • وقد ظهرت كوكبة من الفنانين المثقفين الذين تثقفوا على أيدى الفنانين السابقين ، وهم أساتذة كاملون • ويبدو الشكل فى أعمالهم وقد برز تماما من خلال

حياة الذات الانسانية . واختفت جميع الزيادات الخاصة بالزخرفة المحض كما اختفى خضوع الفن للعقيدة اللاهوتية . فهناك وحدة تأثير لكل عمل مع وجود أكبر تركيز فى كل جزء . وكان أعظم التعابير يتشبع بتفاصيل مثل انطباق اليدين والظلال فوق العينين وحركة أصبع من الأصابع وكرمشة كم رداء ، وقفاز يلتقط الضوء كما فى صورة شخصية تيتيان والاغتراب الذى يثير رعشة فى النفوس لأصبع الرب وهو يلامس أصبع آدم كما عند مخيائيل انجلو فى سقف كنيسة سيستين . ومع ذلك فالتفاصيل أقل نسبيا . وكل شيء لا يلائم الفكرة الرئسية يستبعده الفنان وكل عنصر يظل يلعب دورا فى الدراما المرسومة أو المنحوتة . وعظمة الافكار تقتضى فراغا لتبرز فيه ، فتتخذ اما شكل اللقطة الكبيرة للانسان كما فى صور أشخاص جيور جيونى ورافائيل close-up وتيتيان مع تركيز كامل على التعبير المعتصر من كل تفصيلة أو تصور أكثر عظما عن أى شيء رسم من قبل كما عند ميخائيل انجلو فى كنيسة سيستين ، ويعاد رسم الأشخاص باحساس كامل بالعمق والجرم والحركات والتجمعات التى تمضى حرة فى كل اتجاه عبر خط الرؤية أو بعيدا عنه. ولا يكون الانجاز أكثر ميلا نحو خلق (وهم) للعين عن الطبيعة المطلقة مثل اكتمال سيادة الانسان فى تحققها الحسى وقوتها على تحريك المشاهد وحتى ذوو الألمعيات الأدنى فى ذلك العصر هم سادة يريدون أن يخلقوا الحياة مع كل لمسة فرشاة أو طرقة ازميل .

فاذا كان الانجاز عظيما فان التراجيديات تشاهد فى الاحلام الكبار التى لا تتحقق أبدا وفى تضييع العبقرية وفى استعباد الفنانين — حتى العظام منهم — لرسم النزوات والاذواق الرخيصة لامراء الارض والكنيسة. وهناك تدمير واع للاعمال العظيمة كما فى حالة ليوناردو وميخائيل انجلو حتى وهى لم تزل خارجة من أيدى الفنانين وقد حلم المهندسان المعماريان ليون باتيستا البيرتى Leon Battista Alberti (١٤٠٤ — ١٤٧٢) وبرامنتى Bramante (١٤٤٤ — ١٥١٤) بالمشروعات العمرانية العظيمة وبميادين المدن التى لم تتحقق اطلاقا . والامر كما ذكر فولفلين Wofflin « منذ البداية والقوى تبدد نفسها » (١٦) . ويمكن أن يعهد الى الفنانين باقامة أعمال النحت غير أنه لا يتم انجازها أبدا نظرا لأن الحاجة الى المال

---

(١٦) هـ . وولفلن : « الفن النهجى » نيويورك ، ١٩٥٢ ، ص ١٧ من المقدمة.

أصبحت للحرب أو يمكن صهر التماثيل نظرا لأن هناك حاجة الى البرونز من أجل صنع المدفع ·

وهناك قول شائع عن فن عصر النهضة يذهب الى أن هذا الفن هو ـ أساسا ـ من الهام حفنة مثقفة تفرض « الحماية المستنيرة أو الرعاية المستنيرة » على الفنانين · ولكن من الناحية الواقعية نجد أن الحركة المتقدمة العظيمة لفن عصر النهضة فى ايطاليا قد نشأت من دورها الشعبى والاجتماعى · حتى عندما عهدت أسرتا باردى وبيروزى الثريتان الى جيوتو أن يرسم الكنائس من أجلهما جاء ابداعه هبة للكنيسة التى هى مكان يتجمع فيه النـــاس وليست ملكية خاصـــة واستخداما خاصا لهاتين الأسرتين · وعندما رعت أسرة مديتشى فى فلورنسا الأعمال الفنية خلال القرن الخامس عشر كان هذا لتظهر للناس أن أفرادها محسنون شعبيون يسيرون على تقاليد المجتمع · أما مستويات ذلك الفن فقد وضعها الفنانون والشعب ولم يقمها حماة الفن · وهناك حكاية لطيفة يذكرها فاسارى عن ميخائيل انجلو · فقد كان هناك مثال آخر يرتب شئونه حتى يحصل على ضوء من النافذة فقال له ميخائيل انجلو : «لا تنزعج ، فالضوء من الساحة هو الذى عليك أن تخشاه » وقد شرح فاسارى العبارة فقال : « ان الرأى العام هو الذى يقرر جدارة الأعمال الشعبية » (١٧) ·

وبمرور الوقت أصبحت الحماية الخاصـــة هى قبلة الموت للفن · ففاسارى (١٥١١ ـ ١٥٧١) الذى كتب « حياة الرسامين » لتعليم الطبقة الحاكمة كيف تنظر الى الفن عنده أمثلة قليلة عن ذوق الأمراء الدينيين منهم والدنيويين · فكتب عن البـــابا ايوجينيوس الرابع « ربما لم يفهم ، وشأنه فى هذا شأن غالبية الأمراء ، مثل هذه الأعمال أو أنه لا يعبأ بها الا قليلا · غير أنه اذا تبين للأمراء أهمية تقدير قيمة رجال العبقرية على أساس الشهرة التى قد يتركونها وراءهم فلن يكونوا هم أو وزراؤهم على هذه الدرجة من عدم الاكتراث » (١٨) والبناء العظيم الذى شيد فى القرن السادس عشر وهو كنيسة القديس بطرس فى روما قد صمم بطريقة تغرس فى أذهان العالم مقدار ثروة البابوية ورونقها · غير أن الكنيسة القديمة ، كنيسة القديس بطرس التى ترجع الى فترة مبكرة من المسيحية قد تهدمت دون أدنى جهد يبذل للحفاظ على مالابد أنه كان

---

(١٧) فاسارى : المرجع المذكور : المجلد الرابع ، ص ١٧٦ ·
(١٨) المرجع المذكور : المجلد الاول ، ص ٣٢٤ ·

ثروة وكنزا للفن القديم . ويحكى لنا فاسارى حكايات عديدة كما فى حياة بييرو وديللا فرنشيسكا كما يحكى عن اللوحات المرسومة على الجدران التى دمرت لا لشىء سوى أن دوقا أو أميرا قرر تعديل وتغيير منزله .

لقد خدم ميخائيل انجلو عددا كبيرا من البابوات الذين أرادوا منه أن يعمل من أجلهم ومن أجل عظمتهم وقد نقضوا المشروعات التى شرع فيها أسلافهم على حين طالبته أسرة البابا المنفى باتمام المشروع الذى بدأ فيه . وفى سنوات ميخـــائيل انجلو الأولى لاقى مضايقات من البابا جوليوس الثانى ومن ثم عاد ثانية الى فلورنسا . فطلب البابا من المدينة أن تعيده الى روما كما لو كان قنا أو قطعة من أسلاب الحرب . وأدرك ميخائيل أنجلو أن الكرامة والاستحسان اللذين نالهما الفنان أخيرا قد استحالا الى عبودية مقنعة تحت رحمة « الحماة الأمراء » فكتب : « لم أكن اطلاقا مثالا أو رساما على غرار التاجر .. لقد خدمت ثلاثة بابوات وقد اضطررت الى هذا » (١٩) .

لا يبدو ميخائيل انجلو (١٤٧٥ ــ ١٥٦٤) من الوهلة الأولى أنه فنان نمطى يمثل لعصر النهضة حيث يبدو أنه ابتعد عن عديد من تيارات هذا العصر التقدمية مثل التعبير عن فرح الحياة والبهجة فى الطبيعة ورسم صور الشخصيات البارزة فى عصره وأبهة الحياة المعاصرة له . فقد استدار الى الكتاب المقدس بحثا عن موضوعات لمعظم لوحاته وتماثيله . غير أنه بالمعنى الأعمق ، يعد ممثلا نمطيا لعصر النهضة فى أعظم حقبه . فهو وطنى فلورنسى عظيم قدر فنانيها الكبار من أمثال ماساشيو ودوناتيللو كما قدر أعظم كتابها مثل دانتى وقدر مصلحيها مثل سافونارولا وقدر أيضا تراثها الديمقراطى العام . ودافع عن المدينة ضد أعدائها الخارجيين والداخليين على السواء مثل طغاتها من أسرة مديتشى . وقد شاهد دمار المدينة وكان على وشك أن يصل الى ثلثى عمره . وقد عمل معظم حياته العملية فى روما وتحدث صراحة عن فسادها ، واتخذ الوسيلة الممكنة الوحيدة فى ذلك العصر للتعبير عن هذا فى الفن . ولما كان أستاذا كاملا لجميع تطورات الواقعية الخاصة بعصر النهضة ، فقد حولها لتكون أداة رمزية واضحة لها القدرة على توجيه نقد اجتماعى صريح .

لقد اشترك ببسالة فى أشكال الصراع السياسية فى زمنه وكان

---

(١٩) ر . و . كاردن (مشرفا) : « ميخائيل انجلو : سجل لحياته كما تكشفها رسائله وأوراقه » بوسطن ، ١٩١٣ ، ص ٢٣٥ .

معرضا لأن يقتله الطغاة • ولقد أصبح ميخائيل انجلو فى مستهل حياته تابعا لسافونا رولا • وفى روما عبر عام ١٤٩٧ عن اهتمامه العميق بهذا الراهب فى رسالة مليئة بالرموز المقنعة وأضاف فيها بمرارة : « لقد أدين سبعة مطارنة بالأمس (حكم عليهم بالهرطقة ولبس قبعات مخروطية الشكل من الورق دلالة على دمغهم بهذه التهمة) وشنق خمسة منهم» (٢٠)• ومثل هذه المشاعر اذا عرفت كفيلة بتكليف الانسان حياته فى روما زمن الكسندر السادس • وأول تمثال نحتى عظيم لميخــائيل انجلو هو للأم العذراء وهى تمسك المسيح الميت ، وقد كلفه بصنعه السفير الفرنسى ، والتمثال فى روحه عبارة عن صلاة جنائزية على روح سافوناريولا ، وقد أنجز التمثال فى الفترة التى حوكم فيها الراهب وأعدم ، وبعد خمسين عاما فى ١٩ مارس ١٥٤٩ ظهر خطاب لمجهول يتهم فيه هذا العمل بأنه يتضمن « أفكارا لوثرية » • وبالفعل فان الضجة التى أثارها سافونا رولا من أجل اصلاح الكنيسة مع التنديد بارتشاء الكهنة مع وجـود أحد عشر ألف غانية فى روما فى سنوات ١٤٩٠ كانت كل هذه المسائل هى ماأثاره لوثر فى سنوات ١٥١٠ و ١٥٢٠ وهناك عبارة فى احدى مواعظ سافوناريولا تقول : « الجميع يباعون ويشترون فى روما ؛ وكل مركز ، بل حتى دم المسيح ، يباع من أجل النقود » • وهذه العبارة تتردد فى أغنية لميخائيل انجلو كتبت بعد هذا بفترة طويلة « دم المسيح يباع حتى مقابل ربع جالون » • وكانت هناك شخصية أخرى بجانب سافوناريولا أثرت تأثيرا كبيرا فى ميخائيل انجلو هى شخصية دانتى وقد أعرب ميخائيل انجلو عن أمله فى اقامة مقبرة لدانتى وقد أبدع عملا فنيا فى أواخر حياته لمسيح مصلوب ومعه الكلمات التالية : « لا يعرف أحد كم كلف هذا الدم ! » وهى كلمات تشير الى بيت الشعر الذى كتبه دانتى : « يتجاوز الوعاظ على حين يظلون يحفظون الكتاب المقدس ويبقون عليه سرا » وكان هذا فى زمن ميخائيل انجلو هجوما ضد الكنيسة •

ولما كان ميخائيل انجلو قد تحالف مع المصلحين الذين كان يتم اصطيادهم وقتلهم فقد وضع نفسه موضع المعارضة مع القوى الكبيرة قوى أسرة مديتشى • وفى عام ١٥١٢ كتب اليه أبوه فى روما أن الاشاعات تواترت بأنه يتكلم ضد أسرة مديتشى • وفى ذلك الوقت الذى كانت توجد فيه الخناجر كثيرا فى أعناق الناس بسبب أمثال هذه الملاحظات ، كتب ميخائيل انجلو لوالده ينكر هذه الاشاعات ويقول : « اننى لم أنبس

(٢٠) المرجع السابق : ص ٦ •

ببنت شفة على الاطلاق ضدهم فيما عدا الحديث بصيغة عامة يتحدث بها الجميع كالحديث مثلا عن قضية براتو • وأنا أعتقد أن الحجارة نفسها كانت ستتكلم عن هذه القضية لو كانت قادرة على النطق » (٢١) • فقد كانت في براتو ــ وهي مدينة قرب فلورنسا ــ مذبحة ارتكبتها القوات الاسبانية التي استدعتها أسرة مديتشي •

ومرة أخرى في عامي ١٥٢٧ و ١٥٣٠ يقطع ميخائيل انجلو عمله في روما من أجل البابا المديتشي كليمنت السابع • ويعود ثانية الى فلورنسا لبناء تحصينات دفاعا عن استقلال المدينة ضد القوات الامبريالية التي استدعاها البابا لحصارها • وعندما كان يقوم بعمله لاقامة التحصينات لاحظ وجود أشكال مخيفة للاهمال ، وعندما فحصها اكتشف أنها ليست اهمالا بل هي خيانة من جانب بعض علية القوم • وفي هذا الصدد همس البعض له بأنه اذا أراد أن يظل حيا فالأفضل له أن يرحل• فترك المدينة غير أنه أرسل تحذيرا في الوقت نفسه عن وجود خيانة • وحينئذ ، وهو في البندقية ، قرر العودة ثانية • وكانت المدينة ــ بعد دفاع بطولي ــ قد تعرضت للخيانة تماما كما لو كان متوقعا وذلك على يد أحد قادة المدينة نفسها هو الخائن مالاتستا باجليوني وقد أعدم المدافعون عن المدينة أو سمموا أو أطيح برءوسهم أو اعتقلوا أو طردوا من المدينة • وكان في هذا نهاية استقلال فلورنسا ونهاية زعامتها للتقدم الثقافي والمادي • وكما كتب جريم : « ظل ميخائيل انجلو على موقفه حتى النهاية » ثم قرر الاختباء ولم يظهر ثانية الا بعد الحصول على عفو عام من البابوية من أنه اذا ظهر مرة أخرى وقام بالتزاماته الفنية فستكون حياته آمنة • وهذا الدور من الأحداث عن الدفاع عن فلورنسا وخيانتها نشر الكذب والجريمة والشره والخيانة المنحطة بين الأمراء وأصحاب الحكم الأوليجارشي الذي أعلن مجتمع عصر النهضة وفاته • كما أظهرت من جانب ميخائيل انجلو التمسك بالمبادىء والشجاعة المجيدة • ومع هذا فقد وصف هذا من قبل مؤرخي السير والمعلقين بأنه « أوهام غريبة عن الاضطهاد » ولم يكن أمامه فيما تبقى له من عمر سوى العمل من أجل البابوية في روما التي حاولت أن تجذب اليها الالمعيات الفنية في المدن المنهارة • غير أنه حافظ على استقلاله • وكانت محاكم التفتيش في سنوات ١٥٤٠ في عنفوانها • غير أن أعز أصدقائه في ذلك الوقت كان فيتوريا

---

(٢١) المرجع السابق : ص ٨٢ •

كولونا الذى كان يرتبط بدائرة من دوائر « اصلاح الكنيسة » . وكان ضمن قائمة المشكوك فيهم لدى محاكم التفتيش . وكم هى مدلة عليه تلك الحكايات اللطيفة التى يرد بها فاسارى عنه ! فعندما طلب منه البابا جوليوس الثانى أن يضع مزيدا من الذهب والألوان على شخوص كنيسة سيستين أجاب : « أيها الاب المتدس ، ولكن أين الرجال المقدسون الذين احتقروا الثروة ؟ » وعندما أراد القديس بولس الرابع أن يرسم قماشا على المتجردات فى لوحة « حكم الدينونة » قال : « قولوا للبابا انها مسألة هينة ، ولكن دعوه يصلح العالم فالصور سرعان مايتم اصلاحها » .

وقد انعكست أشكال الصراع فى زمانه فى تناقضات فنه . ففنه يعد انتصارا وذروة كبيرة للواقعية فى عصر النهضة ومع ذلك تحول – الى حد كبير – الى غايات رمزية . ففى قلب فنه يقوم الانسان الذى أبرزه كما لم يبرزه فنان آخر فى الفن بمثل قوة التعبير الانفعالى هذه وكل جسم من الأجسام التى أبدعها يتوحد فى كل تفصيلة من الرأس الى القدم ، فى تعبير الوجه ، وفى دفعة الذراع والتواء الجسم وفى الفكرة التى أوحت بالعمل والتفكير والمزاج اللذين يريد أن يضعهما فى عمله الفنى . ومن ثم يلعب الانسان دورا هاما فى الدراما الهائلة القائمة فى كل لوحة وتمثال من ابداعه . ولكى يتمكن من هذا كان لابد أن تدرس كل تفصيلة من الحياة ، ولم يتفوق عليه أحد فى قدرته على اظهار الجسم الانسانى كجهاز عضوى حى وهو يستجيب للذهن بمثل هذه الطريقة المقنعة .

ومع هذا لا يوجد فى الفن شىء تجريدى مثل « جسم الانسان » و « العرى » و « الجذع الانسانى » ، ففى الفن لا يوجد الا الناس . ويتضح من الرجال والنساء فى أعمال ميخائيل انجلو أن أكثر شىء درسه هو العمال الذين يقومون بالأشغال ولا يخافونها . وما يعيد خلقه فيهم ليس الا رمزا للناس الأقوياء الذين يعيشون ملتصقين بالتربة والمؤمنين بالعمل ، من غير أن يلم بمظاهر الترف والانهيار كما يراها حوله فى مدن عصر النهضة ، أو لعله يكن لها احتقارا . والناس فى أعماله أناس حقيقيون تكتنفهم الحياة العضوية ، ومع ذلك فهم أكثر عظمة من الحياة . قد تكون هناك قلة من الناس تشبههم لكن الأمر كما ذكر ليانوردو « اذا كان ولا بد أن يوجد مثل هؤلاء بينكم .. فان هؤلاء هم آلهتكم على الأرض » . ويكرر فن ميخائيل أنجلو الحقيقة التى تذهب الى أن الموضوع الأساسى للفن هو الصورة الانسانية التى تتحول الى « شىء » يتجسد بطريقة محسوسة فى الفن ، ويكون لهذه الصورة قدرة على تحريك

المتفرجين وعلى أن تبث فيهم فكرة الفنان من خلال القربى التى تبعثها بين هؤلاء الذين ينظرون اليها ٠

ومن الأعمال الدالة على فنه تمثاله « داود » المصنوع من المرمر والذى أقام شــهرته وهو فى التاســع والعشرين من عمره ٠ انه عمل « جماهيرى » قصد به أن يقام فى ميدان عام فى فلورنسا ليكون ملكية عامة ورمزا « للحكومة الصالحة » وهزيمة للطغاة ٠ وتمثاله « داود » هذا عبارة عن صرح ضخم لجسم حى على غرار الفن الاغريقى الكلاسى العظيم ، غير أنه مختلف تماما فى المحتوى والشكل كما تقضى الضرورة ، فهو ليس جسما رياضيا أو جسما أحسن تنميته ، بل هو جسم ناضج قوى ، الا أن فيه شبابا على شىء من الطيش تماما كما يمكن الانسان أن يتصور ما يجب أن يكون عليه داود الحقيقى ، وقد تم انجازه كرمز شعبى حقيقى بنسب ضخمة ٠ وعذاراه اللواتى أبدعهن هن نساء جميلات ولكن فيهن قوة ووقار لم يكونا شائعين فى فن عصر النهضة ٠ والرسوم التى رسمها على جدران كنيسة سستين بين عامى ١٥٠٨ ، ١٥١٢ انما تقلب رأسا على عقب أصول الرسم والنحت الى فن الهندسة المعمارية ٠ فما قام به انما هو رسم معبر هائل بمثل ما لم يرسم مثله حقا ، مع وجود لوحات وتماثيل للأنبياء والبطاركة والشباب القوى الأبطال تزين الجوانب ومناظر مستمدة من الكتاب المقدس فى الأعلى ، ولقد أبدع الرســام « وحدة » جديدة أمسك الفنان بزمامها ٠ وفى هذه الشخوص والمناظر المستوحاة من الكتاب المقــدس نجد ثقلة كبيرة عما هو موجود فى فن العصور الوسطى ٠ ورغم أن هذه الأعمال كانت تتم من أجل البابا الا أن ميخائيل انجلو نفسه هو الذى اختارها فى كل جانب من جوانب الموضوع وتناوله ٠ وهــذه الأعمال هى تفســيره للكتاب المقدس وهى « موعظته » الخاصة عن عصره ٠

ففى الفن الدينى التقليدى استخدم العهد القديم على نطاق واسع كنوع من التنبؤ الرمزى بمجىء المسيح ٠ ورغم أن هذا التفسير قد يكون قائما فى زمن ميخائيل انجلو ، الا أن التخيل الحقيقى كان ينبىء بشىء مختلف تماما ٠ فهو يحاك حول موضوع ملح هو الأخلاق وتصوير عقاب الشر والاثم كما فى قابيل وهابيل والطوفان ونوح وموسى والحية النحاسية التى كانت معه مع موضــوعات مناهضة للطغيان وذلك بكشف ما هو انسانى مثل جوديت وهى تقبل هولو فرنز وداود يقهر جوليات ٠ وحول هذه الموضوعات توجد رموز الحكمة والأخلاق والانسانية التى لا تصاب

بالفساد والتلف ، وهى الهرطقة القديمة التى أفسدت الكنيسة منذ عهد قسطنطين • والروح الحلقية التى نراهـا فى كنيسة سيستين تشـبه الروح التى نجدها فى قصيدة ملتون « الفردوس المفقود » • وبالمثل فان شـخوصه « العبيد » أو « الأسرى » تلك الشخوص العظيمة التى لم يكملها ـ وهى شخوص قوية تناضل أجساما تبرز جزئيا من الحجر الخشن ـ قريبة فى روحها « من سامسون أجونيستس » العملاق المحوط بالأعداء كما فى أعمال ميلتون فى أواخر عمره • ورغم أن ميخائيل انجلو لم يقصد أن يخلق أسلوبا جديدا فى هذه الشخوص التى لم تكتمل ، الا أنها أسرت خيال رودان Rodin بعد ذلك بأربعة قرون • فقد أبدع رودان أسلوبا من هذا النحت الذى يبرز الى الحياة فى جزء من الحجر الذى لم يمس • وقد تم انجاز لوحة « يوم القيامة » المرسـومة فى ١٥٣٣ ـ ٥٤١ لاكمال كنيسة سيستين وفيها نجد المسيح عبارة عن شخص عملاق شاب بطل ينهض غاضبا ضد الخطاة • وقد تم انجاز هذه اللوحة بروح دانتى الذى كتب من خـلال رحلته فى الحلم عبر الجحيم أنه شاهد الأمراء والملوك ورجال الدين فى الجحيم وحكى لنا الأسباب •

لقد ركز ميخائيل انجلو على الطبيعة العامة الاجتماعية للفن فى وقت كانت فيه الحماية الخاصة للفنانين ناشئة • وقد أراد برسومه على الجدران أن يتحدث حديثا مباشرا الى المجتمع الذى وجد من حوله فى روما ليذكر هذا المجتمع بالنواحى الأخلاقية التى وجدها فيه ناقصة للغاية • وعندما كان متقدما فى السن ، أى فى أواخر سنوات ١٥٤٠ أو أوائل سـنوات ١٥٥٠ أبدع تمثـالا من أكثر تماثيله ابداعا وتحريكا للمشاعر هو تمثال « بييتا » الذى يتكون من أربعة أشكال للأم العذراء وهى تحتضن المسيح • وهذا العمل لم يكلفه به أحد ، وقد أنجزه ببساطة ليرضى نفسه • وعندما كاد أن ينتهى منه بدأ فى تحطيمه وتضرع اليه خادمه أن يتركه كما هو • وهناك مثال آخر هو كالكانى Calcagni الذى حاول أن يكمل هـذا التمثال بعد هذا فكاد يحطم تمثـالا من التماثيل الأربعة للأم العذراء وذلك بافراطه فى الصقل • ويمكن أن يعد هذا سيرة حياة رمزية ، فقد وضع ميخائيل انجلو وجهه فى الشخص الذى يمسك جسد المسيح الميت وقد وضع على الرأس قلنسوة راهب تذكرة بسـافونا رولا • وجسد المسـيح قوى ، الا أنه قد تهدم تماما ، وقد تصورته ألمعية ميخـائيل انجلو البارعة فى فهم الجسم البشرى بطريقة يصبح بها الجسد كله حركة واحدة شاملة • والمرآتان اللتان على جانبيه

واحدة أسن والأخرى أصغر ، وهناك وجه ملائكى صغير يبدو كحلية فى شعر الصغرى ــ هاتان المرأتان تتفجران بالطفولة والشــباب والنضج وتنضحان بالرموز • وربما يكون هذا صلاة جنائزية تقام على روح فيتوريا كولونا الذى كان قد مات عام ١٥٤٧ ويعد هذا العمل نقطة تحول فى تاريخ الفن • فقد أصبحت موضوعات الكتاب المقدس تستخدم كرموز نفسية • وسيكون لهذا العمل تأثير مباشر ــ شأنه فى هذا شأن أعمال ميخائيل انجلو الأخرى ــ على الفنان آل جريكو Al Grecco بعد هذا بجيلين • غير أن ميخائيل انجلو فى جميع أعماله ــ وهو فى هذا عكس آل جريكو ــ على وعى بطبيعة الصراعات الاجتماعية الحقيقية التى ابتعثت جيشان مشاعره الدفينة •

لقد نبذ ميخائيل انجلو بعض التيارات الفنية الناجحة مثل رسم الشخصيات الحقيقية والصور الأسطورية « الوثنية » • غير أنه اعتبر عديدا من تيارات عصره « التقدمية » منهارة ــ وكان فى هذا على حق ــ كما اعتبرها خطوات للوراء تعكس انهيار المجتمع مثل الأسلوب الذى كان فى بداية القرن السادس عشر الذى يسمى « أســلوب التأنق التكرارى » mannerism بكل ما فيه من بهرجة لافتة للنظر فى تناول جسم الانسان والعناية بالوشى فى كل ثنية ووضع متصورين ، وبكل ما فيه من نقــل لأية فكرة جادة حقا عن الحيـــاة • ولقد نبذ الصور الشخصية وصور المناظر الوثنية لأنه أراد أن يركز فنه ويقصره على أعمق المشكلات التى يعرفها أى تصوير مجتمع زمانه فى حياته « الداخلية » الحقيقية وكأنه يمسك بمرآة ليرى المجتمع نفسه فيهـا ، وينقد هـذا المجتمع • وهو لم يســتطع فى أيامه أن يفعل هذا الا بالرمز مســتغلا المناظر الواردة فى الكتاب المقدس بطريقة جديدة •

وبالمثل بالنسبة للشكل ، فيبدو أنه يتمسك بـ«الفضائل القديمة» ضد التيارات « المتقدمة » التى رأى أنها منهارة • والأمر كما كتب تولناى Tolnay : « لقد أشاح بوجهه اذن باختيـاره عن الفن الصافى المنهار عند معاصره وذلك ليحتضن أعظم تراث فى فلورنسا ألا وهو فن الشعب فى العصور الوسطى » (٢٢) والشىء الذى واصله بالفعل هو تقاليد وتراث جيوتو وماساشيو ، وشيد من جديد شكلا « كلاسيا » ويبـدو عمله الفنى أشبه بكتلة ضخمة من الأشخاص العظام مع وجود أكثر أشـكال العلاقات

---

(٢٢) س • دى تولناى : « شباب ميخائيـل انجلو » برنســتون • ١٩٤٣ ، ص ٦٥ •

اقناعا وتأثيرا · غير أن الفن عنده انما يحشد التحقق الكامل لعصر النهضة العظيم بالنسبة للصورة الانسانية · فالأشخاص ، فرادى وجماعات فى التماثيل التى على كنيسة سيستين ، هى « كتل » كلاسية للغاية غير أنها كتل حية « ناطقة » تتجدد كلما نظر اليها الانسان وتخلق من جديد فى كل خط · وهكذا نجد تمثال بييتا حيث يفسح مكانا « للكتلة » الكلاسية للأشخاص فيجعل هذه الكتلة ماسة ، ونرى ذراع المسيح المعروفة الملتفة المدلاه ·

وكما هو الحال بالنسبة لكل فنان عظيم ، ارتكبت شناعات تحت اسم « دروس » ميخائيل انجلو وذلك مثل تكديس كتل الأجسام العارية التى لا معنى لها ، كما كان هناك رد فعل ، فلم يعد رساما فنانا على الاطلاق ، بل « مثالا » فى فن الرسم · لقد كان واحدا من أعظم أساتذة الفن تملك ناصية الأداة الجوهرية فى كل من الرسم والنحت ، ألا وهى الخط الذى يبدو دائما حيا ، وهو يجسد الحياة نفسها ويكشف عنها · ولم يكن بالمرة واحدا من الرسامين المهتمين بـ « اللون » مستخدما اياه بالمعنى الذى يبدو فيه الخط ماثلا وقد ذاب فى تداخل الظل والنغم ، بينما تظل الأشكال سابحة فى الهواء والضوء · غير أن الدرس الحقيقى الذى يجب تعلمه من ميخائيل انجلو هو أنه تصرف بشجاعة ازاء الحياة العامة جعل فنه جزءا من التيارات الساخطة فى الحياة ، رافعا الى أقصى درجة تراث عصر النهضة الذى يجعل الفن حاملا للفكر ، رافعا فيه نقدا اجتماعيا عميقا للحياة الفاسدة التى رأها بين أكثر الناس قوة ، ومحاربا من أجل كرامة الفن ومن أجل حق الناس الأخلاقى فى أن يعيشوا بالكرامة والاخاء والسلام ·

لقد كان فن مدينة البندقية هو الذى ساهم أكبر مساهمة فى رسم الصور الشخصية للناس والمناظر الأسطورية « الوثنية » · لقد نشأ فن عظيم فى البندقية أولا فى أواخر القرن الخامس عشر مع أسرة بلليني Bellini عند كارباشيو Carpaccio وجيورجيونى Giorgione ثم فى القرن السادس عشر مع تيتيان Titian وكوريجيو Correggio وفيرونيسى Veronese وتونتوريتو Tontoretto قد انتهى رسامو البندقية الى اثراء مجموعات الغزاة الأسبان · ان التراث « الكلاسى » كما رأينا يمكن أن يعنى كل شيء وأى شيء · وما يعاد ابداعه فى البندقية هو التفوق والنزعة الحسية والشعور الشهوانى المرح وهى الأمور القائمة فى الفن الاغريقى المتأخر والهللينستى والرسم التقليدى الرومانى للأساطير اليونانية ؛ كذلك أعيد ابداع الصفات « الملحدة » التى حفظت ، ثم يتم

تنفيذها فى أطار من الثقافة الاسلامية ، ويعد ظهورها الآن رفضا للتقشف الحاد من جانب الكنيسة ونبذها لأفراح الجسد ٠

ففى لوحات جيورجيونى المستمدة من أناشيد الرعاة الجميلة مثل « فينوس النائمة » و « الموسيقا الريفية » وفى المناظر البهية التى رسمها تيتيان للأرباب والربات ، نشاهد حياة الطبقة العليا فى عصرالنهضة وعقلها والنساء أنفسهن لسن « عاريات » متجردات ، بل هن شخوص اجتماعية حقيقية ، انهن غانيات وعاهرات يجرى رسمهن على انهن متاع شهوانى للرجال ٠ والشىء الحقيقى الصادق فى هذه الأعمال هو أن أفراح الطبيعة والحياة الحقيقية التى تتضمن أفراح الجسد هى جزء هام من الحياة ، ومن الضرورى كخطوة للأمام تأكيدها ضد تهتك الجسد ونبذ جميع لذائذ الحياة على أنها خطيئة ٠ توجد بطبيعة الحال قيود طبقية على هذه المناظر المستمدة من البندقية ٠ فالطبقة الحاكمة هى التى تتمتع بهذه اللذائذ ، وهذا شىء أصبح واضحا للغاية عند فيرونيس وتونتوريتو عندما نرى حرائر الطبقة الثرية فى عصر النهضة وأطالسها وأرديتها وهى تزين الأرباب والربات الوثنية ٠

وكما هو الحال فى العصور الوسطى ، نجد أن عامة الشعب هم الذين تفرض عليهم أقسى القيود من ناحية التحلل الخلقى والاثم ، على حين يسمح للدوائر الحاكمة بأن تتحلى بفينوس ٠ ومن الحقيقى أيضا أن الحب يمكن التعبير عنه شأنه فى هذا الحياة ، ويمثل ما سيتم ، بدون شكل ملكية المتاع الذى ظهر فى فن البندقية٠ ولما كان الفن قد التفت الى أفراح الطبيعة انطلاقا من الفعل المتقشف المركز على العالم الآخر ، أصبحت لهذا الفن طبيعة مشابهة للأحلام حيث يبدو فى جانب منه غير واقعى ٠ فاذا رأينا فيه النبالة ورأينا الفنانين ينسحبون الى قصورهم الخاصة على حين أن العالم يصاب بالدمار فى الخارج ، فالحقيقة هى أن الحياة حتى فى القصر ليست ساحرة مليئة بالسلام كما صورت هنا ٠ انه فن يفتح العيون على الطبيعة ويثرى الحواس ، ويفتح الامكانيات الانسانية ، وهو يكون فى عنفوان قوته عندما يكون فى معركة من أجل حب الحياة ضد احتقار الحياة فهذا الفن فى تطوره سرعان ما أصبح ـ كما هو الحال عند كوريجيو وبسبب ما فيه من لطافة ـ يحوم فوق الحافة التى يصبح عندها باعثا للشهوة ويعد خطوة انحدار فى المحتوى العقلى ويتحول من الواقعية الى الطبيعية ٠

ومن هنا جاءت عظمة فن البندقية الذى يسيره مع حياة أحلام الطبقات

العليا وهو يعطينا أيضا مظهر هذه الطبقات وطبيعتها الحقيقيين ٠ وقد أثار جيورجيونى (١٤٧٧ ــ ١٥١٠) وتيتيان (حوالى ١٤٧٧ ــ ١٥٧٦) مشكلة الصورة الشخصية بطريقة عميقة لم تحدث من قبل ٠ ما هو الذى يجعل من الصورة التى ترسم شخصية من الشخصيات فنا عظيما ؟ ليس هو الشبه بالأصل المنقول عنه ، حيث أن التشابه المتطابق قد يكون رسما ضعيفا ٠ وليس هو « الشكل الخالص » وذلك لأن شكل الصورة العظيمة التى تنقل الشخصيات مختلف عن المنظر الطبيعى الذى به أشخاص أو المنظر الدينى الرمزى مثلا ٠

المشكلة فى الواقع اجتماعية ٠ فالشخصية الانسانية ــ بسبب ضروبها المتنوعة جميعا ــ تسحرها الامكانيات المفتوحة للتطور الانسانى فى عصرها ٠ فكلما كانت بصيرة الفنان فى شخصية من الشخصيات أكثر عمقا ، كلما كشف المزيد عن قربى الشخص الذى يرسمه بالآخرين ٠ فتصبح صورة الشخص فى الحال فردا كاملا وتعميما كاملا للكيفية التى يصنع بها التاريخ الناس وللكيفية التى يصنع بها الناس التاريخ ويعطينا جيورجيونى ــ فى حدود الصور الشخصية القليلة المنسوبة اليه ــ انسانا واقعيا تاما يمكن تصديقه ، غير أنه يعطينا أيضا تركيزا على تلك الطبيعة التى تجعلها قريبة من طبائع عديد من الآخرين ، حتى ليخيل الينا أننا نعرف عددا كبيرا يشبهون صاحب الصورة التى أمامنا ٠ وما استطاع أن يلتقطه جيورجيونى بمثل هذه الدرجة من الكمال هو عاشق الفن المفكر الحساس المثقف الموسيقى ، وهى أنماط جعلت ايطاليا اذ ذاك كعبة لتطور الموسيقا والفن والشعر والفلسفه ٠

ونحن نجد عند تيتيان حسا أكبر بالزمن والمكان وبلحظة التفكير والاحساس أو حالة من حالات القلق أو الصراع ٠ فهو يرسم الأثرياء والنبلاء وذوى المكانة وان كان لا يقتصر على هذا ٠ هو يواصل ــ بتفردية أكبر ــ النمط الذى عند جيورجيونى ، المثقف الحساس ، مع ثراء الفكر والمشاعر، والشغف بالتجربة التى لا بد قد نقلها للكثيرين احياء الثقافات القديمة والفن الجديد فى عصر النهضة ٠ والشىء الملاحظ فى رسومه للحكام والملوك والبابوات والأمراء هو أنهم يبدون كالناس العاديين ٠ فالحقيقة تبرز بغض النظر عن الفوارق بين الناس التى تركز عليها الطبقة الحاكمة ، فلا يوجد شىء اسمه وجه أو جسم « طبقى » فيما عدا أن الأثرياء يعيشون أطول ويأكلون أفضل ويستخدمون العطور أكثر فان الكد والعناء لا يحطمانهم ٠ غير أن الأمير القلق وهو يرى جيشا غازيا لا يختلف كثيرا فى مظهره عن فلاح قلق يرى أسراب جراد غازية ، ولا يتم حفظ الفروق الطبقية الا عن

طريق الزى واظهار الفقراء فى شكل كاريكاتورى أو مضحكين ساخرين •
ويظهر لنا تيتيان البابا الكسندر السادس بنزعته الوحشية الحسية ،
والبابا جوليوس الثانى بشيخوخته ووساوسه والامبراطور شارل الخامس
بضحالة عقله• فهو يزيح القناع العام السميك وينفذ الى حياتهم الصحيحة•

فاذا تعجبنا لماذا سمحوا لأنفسهم أن يرسموا بهذه الطريقة فان
الأمر يرجع فحسب الى أننا تعودنا على طرق رأسماليى وممولى القرنين التاسع
عشر والعشرين الذين يفضلون أضواء النشر أو الذين يظهرون للناس
قناعا يكتسى بالقداسة ونزعة الخير • فغالبية العامة لا تعرف حتى أسماء
أولئك الذين تكون قدراتهم الهائلة مختفية وراء أسماء الشركات والادارات
المتشابكة والاحتكارات المالية المعقدة والبنوك وحملة الأسهم والسندات مع
وجود جيش من المحامين والمديرين والصحفيين والرجال «الواجهة» الذين
يمثلونهم • كان الأمر اذن مختلفا فى الأزمنة المبكرة • ولقد كتب
جريجورفيوس عن البابا الكسندر السادس وهو من أسرة آل بورجيا :
« لقد أظهر البابا نفسه للعالم على حين أنه كان يكن له احتقارا هائلا
بالدرجة نفسها من العار والشنار اللذين كانا عند نيرون » (٢٣)
فالشخصيات الحاكمة فى ذلك الزمن كانت قاسية وممركزة حول ذاتها
ومليئة بالكبر وهى فى الوقت نفسه شخصيات تقيم الدول وتحطمها
وغالبا ما تقود جيوشها بنفسها • والطبقة التى يظهرها لنا تيتيان هى
الطبقة التى كانت فى مقدمة التاريخ • فالى المدى الذى كان يبلغه اهتمامهم
كانت الطريقة التى ينظرون بها هى الطريقة المفروض فى الناس أن ينظروا
بها • ومن ثم تمكن تيتيان فى ظل ظروف وحياة عصر النهضة أن يجعل
من الصور الشخصية حتى لو كانت لـ « عظيم » انتصارا للواقعية ، وأن
يجعلها خطوة كبيرة نحو اضفاء الطابع الانسانى **Hummanization**
على الانسان وأن يراه كذات وكموضوع رؤية كاملة ، مكتشفا غنى الحياة
العقلية والعاطفية ، مع رسم لوجه الانسان وهو يكشف عن أفراح الحياة
وأتراحها وصراعاتها واحباطاتها •

أما بالنسبة لشكل الصور الشخصية ، فقد استخدم تيتيان خير
استخدام الأردية والأثواب وملحقاتها والأطالس والمخمل والفراء • وهو
لا يرسم هذه الأشياء بكل ما فيها من تفاصيل مسرفة كاملة كاظهار الثراء
الذى سيظهر فيما بعد فى « الصور الشخصية من خلال الأزياء » حيث
تطغى روعة الرداء على بؤس الوجه • فهو يجعل الزى نفسه جزءا من

---

(٢٣) ف • جريجورفيوس : « لوكريشابورجيا » لندن ، ١٩٤٨ ، ص ٨٥ .

النسيج الشكلى للصورة الشخصية ملقيا العين عـلى ومضة نسيج غنى ، أو على كرمشة كم من الأطلس ، أو تألق شريط أو جوهرة ، أو على لمعان قماش الكتان عند الرقبة ، أو قفاز متغضن تمسك به يد • وهو « يرسم » الوجه بخط يدل على عمق نظرته غير أن الخط يتناعم ويستحيل الى حدود خارجية رقيقة • وكم هى معبرة لحد الروعة الأيدى والأصابع التى رسمها ! فيبدو كأن الضوء هو الذىيقود العين مختارا لها ما يجبأن تراه •ويستطيع الانسان أن يقول ان الرسم بتمامه هو الصورة الشخصية ، لا بمعنى أن كل ثنية من ثنيات الجسم ماثلة ، بل بمعنى أن الخطوط التعبيرية للوجه قد تكررت وتشكلت وتطورت بخطوط الذراع والكتف واليد وماااختار الفنان أن يظهره من الزى كمـا لو كانت هذه الأشياء لوحـة قـوية أو تضخيما للخطوط الانفعالية الماثلة فى الوجه• وهكذا يصبح شكل الصورةالشخصية مختلفا عن أى موضوع آخر • فبرغم مظهر الصورة الطبيعى ، الا أنهـا خلاقة ذات روعة كبيرة وذات « كيان » قوى ناجم عن لمسات الفرشاة لمسة أثر لمسة ، وناجم عن وجود عين خلفية ، هى عقل مفكر ، تتبعه الفرشاة •

وقد اقتضى كل من الصور « الوثنية » فى البندقية بما فيها من غنى جديد للجسد والمنظر الطبيعى وكذلك صور الشخصيات تطلبات جديدة من اللون •فقد اقتضتالأنسجة المرسومة وتكييف الجسد ــ حتىليشعرالانسان بحضور العظم والدم وتوزيعات الضوء والظلال ــ اقتضت قيـام « علم » جـديد أو فهم للون لا يدخـل فى اعتبـاره التوزيعـات والتقابلات ومزج النغمات الفعلية فحسب ؛ بل يدخل فى اعتباره أيضا كثافة وشفافيةطبقات الألوان وقدرتها على اصطياد الضوء أو عكسه • كما يدخل فى الاعتبار أيضا لمسة الفرشاة نفسها وأثر اللمسة الرفيعة أو العريضة على العين وأثر لمسة كثيفة من الطلاء موضوعة على سطح ناعم وأثر ايقاع لمسات الفرشاة نفسها والأنسجة التى تنسجها للعين • وهكذا كتب فاسارى عن لوحات تيتيان المتأخرة : « لقد تم انجاز هذه اللوحات بفظاظة بطريقة انطباعيـة وبلمسات ونقاط من الفرشاة جريئة للحصـــول على تأثير عن بعد ••• فاذا ظن الناس أن مثل هذا العمل يمكن أن يتم بدون عمل فهم مخدوعون ويكون من الضرورى اعادة التلوين والرسم على الدوام ــ فالطريقة التى تبعث على الاعجاب وتكون جميلة تكون اذا تمت وفق قواعده بحيث تجعـل اللوحات حية ومنجزة بدون عمل » (٢٤) •

وهذا الرسم باللون ، لكى يصبح لخط الفرشاة ولمستها خطا موصلا

---

(٢٤) فاسارى : المرجع المذكور ، المجلد الرابع ، ص ٢٠٩ •

للمشاعر وثقلا وجسما وايقاعا سيتم استخدامه لأساليب جديدة وقوية عند رسامين تالين من أمثال آل جريكو وهالس Hals وفيلاسكيز Velasquez ورامبرانت Rembrandt وجويا Goya واذا وقف الانسان قريبا من لوحة لتيتيان عندما كان ناضجا فسوف تذوب الصورة كلها فى الطلاء وعندما يقف عن بعد سيرى كساء فاخرا من أنسجة المنظر الطبيعى والجسد الانسانى والخيوط • وتتحرك أجزاء من السطح للأمام وتتحرك أخرى للخلف والرسم جميعه يشع بهاء ، كما لو كان قد جمع الضوء فى الغرفة ورماه مرة أخرى بكثافة منوعة • ويلوح الرسم على أنه هو نفسه مصدر للضوء • واللون نفسه بكل ما يبدو منه من طبيعة يحقق تلاعبا لطيفا ووحدة وتنويعا للنغمات جاعلا سطح الرسم يبد مهتزا ويعطى شعورا انفعاليا آسرا للعمل كله •

وقد كان يدفع لتيتيان مبالغ طائلة ، وكان الأمراء والملوك يبحثون عنه ، وقد أنعم عليه الامبراطور شارل الخامس امبراطور أسبانيا والامبراطورية الرومانية المقدسة بلقب فارس وكان هو نفسه يعامل كأمير للفن • ورغم هذا فأعماله الأخيرة تدخل على أنه لم يكن بمعزل عن انهيار البندقية • وكما قال بيرينسون Berenson : « فى الثلاثين سنة الأخيرة من عمله المديد لم يرسم تيتيان الانسان كما لو كان خلوا من الهموم وأنه متلائم مع بيئته ، مثل اللعب فى صباح يوم من أيام أبريل»(٢٥) • وقد تحول فى أواخر حياته ــ مثل ميخائيل انجلو ــ الى الاستخدام الرمزى والنفسى للأساطير الدينية • فهو يستخدم طرق الانطباعيين والتلاعب بالضوء ، لا من أجل ضوء النهار بل من أجل الليالى المظلمة الحاكمة ،ويظهر فى لوحاته أعنف مشاعره احساسا بالعذاب ، كما فى لوحتى « المسيح يتوج بالأشواك » و « استشهاد القديس لورانس » أو فى رسمه لأكثر المسيحيين المصلوبين عزلة • ولا توجد أدنى لمحة للتعبير القديم « كتاب الفقراء المقدس » أو لجانب الصراع الطبقى لقصة الكتاب المقدس ، كما لا توجد من جهة أخرى أدنى لمحة فى مكان للخلاص أو الأمل • فالفنان يركز على كرب الفرد الوحيد أو المحظوظ بالأعداء • والرسم يعطينا لمحة من الحياة الباطنية للأمير التاجر فى المرحلة الأولى من رفعته وانهياره فالفرد الذى رسمه تيتيان من قبل فى بهاء يصبح الآن واعيا بأشكال الصراع والاحباط والسحق والقوة العمياء للقدرات التى ساعد هو نفسه على اطلاقها •

---

(٢٥) ب • بيرنيسون : « الرسامون الايطاليون فى عصر النهضة » اكسفورد ٩٣٠ ، ص ٥ •

لقد كان فن عصر النهضة الايطالى جانبا واحدا من حركة ثقافية عظيمة جانبها الآخر هو تطور العلم الطبيعى • والنظرة العامة للعلم هى أن العالم الواقعى يمكن أن يفهم بأبعاده الخاصة وبقوانينه المكتشفة التى تتحول الى غايات انسانية • وكانت هناك حاجة الى العلم من جانب التجار وأصحاب الصناعات فى المدن والمكتشفين والمخترعين الذين يستغلون اكتشافاتهم • وبالمثل اكتشف الفن الشخصيات الحقيقية والعلاقات الانسانية ونوع الحياة السائد فى العصر ، وقد أعطى الفن للمجتمع الذى يتوجه اليه وعيا بنفسه لدرجة لم يتمكن أن يقوم بها أى فن أوربى سابق • وكانت وراء هذا الفن الصراعات والمنافسات الطبقية للثروة والقوة اللتين أطاحتا بالأفكار التقليدية المنهارة القديمة عن حقوق الملوك والنبلاء الالهية وقداسة الكنيسة وطهارتها والحكومة والعدالة والأخلاق المجردة التى دفع الناس من أجلها غالياً ولم يعش انسان بمقتضاها على الاطلاق • لقد اضطر الانسان أن يواجه أحاسيسه الكئيبة وظروف حياته الواقعية وعلاقاته بأفراد نوعه • لقد كانت واقعية كلاسية فى شكلها القوى الشامخ تلك التى أعطت تحققا موضوعيا واضحا لاستكشافاتها العميقة للحياة الواقعية ؛ وكانت واقعية اجتماعية فى انها خاطبت المجموع وفى انها من بين المشكلات التى واجهتها بشجاعة كانت المشكلات التى ولدتها الحياة الاجتماعية ؛ وكانت نقدية فى انها وهى تتحدث الى طبقة الحرفيين الفنيين والمفكرين والناس الذين يشتغلون باليد والذهن الذين حررتهم صراعات المدن فى عهد النهضة ضد الاضطهاد الاقطاعى قد هاجمت الابتعاد كثيرا عن عالم الكنيسة القديم وهاجمت الامبراطور ونبلاء الأرض وكشفت اللثام عن اللاأخلاقية والشر وصراعات أمراء التجارة الجدد وطبقة النبلاء البورجوازية التى كان أفرادها يتسلقون على حطام المدن •

ومع نهاية القرن السادس عشر ، ومستهل القرن السابع عشر بدأ الأمر كما لو كان البعث ضد العالم القديم قد ضاع فقد أحرقت محاكم التفتيش جيوردانو برونو Giondano Bruno المصلح عام ١٦٠٠ وأرغمت جاليليو العالم الكبير على الصمت عام ١٦١٥ وفى ايطاليا ـ كما كتب جونت Gaunt ـ : « خيم جنون بناء جديد على الكنيسة والأسر الغنية التى تعيش على دخلها • وكان هناك اقبال على رسوم الجدران ولوحات الرسم بالزيت لتزيين الجدران الكبيرة ، لكن كان يتم تصور هذه اللوحات وسط العنف » (٢٦) فنجد كارافاجيو Caravagio (١٥٦٩ ـ ١٦٠٩)

---

(٢٦) ر • جونت : « عصابات تحت المنظار » لندن ، ١٩٣٧ ، ص ١٧ •

الفنان صاحب أعظم أصالة والذى صور الكتاب المقدس بشخصيات من الشارع وأضفى عليها طابعا دراسيا مع وجود قتامة وجــلاء قويين أو تناقض الضوء اللامع والظل العميق ـ هذا الفنان كان يعيش كالقاتل الأجير لا عندما كان الفنانون وحدهم يهبطون الى هذا المستوى بل عندما كانت اللصوصية على وشك الظهور في جميع دروب الحياة ٠ وقد مات ميتة حقيرة ٠

غير أن الآراء العلمية العظيمة لأناس مثل كوبرنيقوس وكبلر وجاليليو أساسية للتفــكير جميعه فى كل بلد متقدم فى القرن الســـابع عشر برغم أنه لم يحدث الا فى عام ١٨٢٢ أن « نالت الشمس الموافقة الرسمية من البابويه كي تصبح مركز المجموعة الشمسية » (٢٧) ٠ وقد أصبحت تطورات الواقعيــة فى عصر النهضــة فى ايطاليــا أدوات رئيسية لجميع مستكشفات الحياة فيما بعد فى الفن ٠ وبهذا المعنى يكون عصر النهضة نهاية حقبة وبداية حقبة أخرى ٠ والمجال الجديد للفن وللتطور التـــالى للواقعية سيكون عالما يتعدل سريعا ، وتبدله راجع الى بزوغ الرأسمالية والدولة القوميــة ٠

(٢٧) زاميير : المرجع المذكور ، ص ١١٣ ٠

الفصل السادس
الفن والأمة

من التحديدات الضارة التى يقوم بها المؤرخون ذوو الثقافة الأكاديمية أنهم لا ينظرون الى العلاقة بين الفن والحياة القومية الا فى اطار القومية البورجوازية وأيضا فى ضوء ما يطلقون عليه تعبير « اقليمية » الحركات القومية فى القرن التاسع عشر . وهم يزعمون أن « الفن القومى » فن ضيق الأفق أو اقليمى على النقيض من « عمومية » « الفن الحقيقى » .

وكبديل لهذا يتحدثون عن « الخصائص القومية » التى يحتمل أن تكون قد وجدت « فى الدم » طول الوقت فيذكرون نزوع الانجليز نحو الشعر والذكاء الخاص بسكان بلاد الغال عند الفرنسيين والعمق العقلى عند الألمان والانفعال والحساسية عند الطليان الى غير ذلك من التعميمات المشابهة التى لا معنى لها والتى يكذبها أى فرد حقيقى للأشكال المتنوعة للفن فى أمة ما من الأمم .

وكما أن الفن الواقعى كان سابقا فى وجوده بفترة طويلة على كل حركة تدعو نفسها بأنها حركة واقعية ، كذلك فان الشكل القومى للفن كان سابقا فى وجوده بفترة طويلة على كل « الحركات القومية » الواعية فى الفن . فالفن القومى ، أو بمعنى آخر الفن الذى يصف ويعكس حياة الأمة ، ظهر الى حيز الوجود مع نشأة الأمم نفسها .

والأمة كما عرفها جوزيف ستالين « تكوين تاريخى يمثل جماعة لها لغتها وحدودها الجغرافية وحياتها الاقتصادية ويتجلى تكوينها السيكولوجى فى ثقافة مشتركة » (١) . وقد تطورت عناصر القومية فى أوربا طوال العصور الوسطى . غير أن الأمم نفسها ظهرت الى حيز الوجود مع ظهور الرأسمالية التى بدأت حوالى بداية القرن السادس عشر . ثم ظهرت الدول

---

(١) ج . ستالين : «الماركسية والمسألة الوطنية» نيويورك ، ١٩٤٢ ، ص ١٢

القومية المستقلة مثل انجلترا وفرنسا وأسبانيا وتبعتها الجمهورية الهولندية. وكان لكل دولة من هذه الدول أرض مشتركة ولغة مشتركة · وفى داخل كل أمة من هذه الأمم ، كانت قد تقوضت قوة النبلاء الاقطاعيين مع تقسيم الأرض الى دوقيات وامارات واقطاعيات وزمامات اقطاعية ووحدات ذاتية أخرى · ونشأت حياة اقتصادية قومية واسعة مشتركة ، وسوق قومية متسعة حتى يمكن للصناعة والتجارة أن يتدفقا من جزء الى آخر بدون حـــدود ·

غير أن كل أمة لم تتبع درب التطور الرأسمالى نفسه · لقد تحركت انجلترا بسرعة كبيرة فى هذا الاطار ، وبعد ثورة ١٦٤٠ ـ ٤٨ أصبحت طبقـة التجار وأصحاب الصناعات مسيطرة عـلى سلطة الدولة · وفى فرنسا كون التجار وأصحاب الصناعات قوة معارضة فى ظل الملكية ضد النبلاء الاقطاعيين · وفى أسبانيا تسببت أنهار الذهب الوارد من الغزوات التى انهالت على الأمريكيين فى وجود رخاء مؤقت ، غير أن استخدام الذهب أساسا فى الواردات لم يفد الا فى تغذية تطور الرأسمالية فى كل دولة فى أوربا فيما عدا أسبانيا نفسها ، وفى القرن السابع عشر كانت البلاد فى حالة انهيار اقتصــادى ·

وفى الفترة التى تشهد ظهور الأمم ، يكون الفن الذى يعكس بطريقة واقعية الحياة القوميـة هو أكثر الأشياء شمولا فى الاستجابة العـامة له وتأثيره المغير فى الحقب التالية · ذلك لأن هذا الفن هو الذى يضم المفاهيم الجديدة عن الحياة والشخصيات والصراعات الجديدة الناشئة والطبقـات الجديدة التى تظهر فى مقدمة التاريخ والنظرة العامة الواقعية التى يغذيها العلم والاستكشاف والتجارة والصراعات الطبقية والمعـارك للتخلص من التفكير والأنظمة الاقطاعية فى اطار الشكل واللغة الخاصين اللذين يتخذهما الفن فى كل دولة · وهكذا نشأت فى أسبانيا ثقافة قومية مع أنطونيــو دى ليبريجـــا Antonio de Lebreja (١٤٤٤ ـ ١٥٢٢) الذى كتب قواعد للنحو الأسبانى وهو شىء سبقت به أسبانيا أية دولة حديثة ؛ ومــع الشــــاعر وكاتب الدراما العظيم لوب دى فيجا Lope de Vega (١٥٦٢ ـ ١٦٣٥) ؛ ومــع الروائى العمــــلاق سرفانتس Cervantes (١٥٤٧ ـ ١٦١٦) والرســام العظيم فيلاسـكيز (١٥٩٩ ـ ١٦٦٠) ونشأت فى انجلترا الدراما والشعر العظيمان فى القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر وصاحب هذا غنى موسيقى لا حد له · وهذا فن يتحدث بلغة الشعب ويخاطب جمهورا متسعا بقدر الامكان يحـاول أن يعطى الأمة وعيا بنفسها مما يمكن أن يوصف بأنه وعى اجتماعى حتى

يمكن الناس أن يعرفوا بطريقة فردية ما فعلوه بطريقة جماعية وتاريخية.

فالوطنية ، أى محبة الوطن وأناسه والاهتمام العميق بتاريخه كما هو قائم عند شيكسبير مثلا ، هى انفصال حاد عن الضروب الاقطاعية للفكر . فالناس يحرزون وعيا بقوميتهم والروابط المشتركة فيما بينهم لا عن طريق « الدم » أو « الجنس » أو « الخصائص القومية » التى لا تندثر، بل خلال تاريخهم فى الكفاح المشترك ضد بؤس وجور الاقطاع ، وخلال الأفكار والأنظمة الجديدة التى انصهرت فى هذا الكفاح ، وخلال الأعمال الفنية التى تعكس هذه الأحداث . وهذا التراث الخاص بأشكال الصراع التاريخية الذى يتذكره الناس ويتم تسجيله فى حوليات وأغنيات ملحمية ومواعظ ومنشورات سياسية وتربية وقوانين وفن شعبى وفنون جميلة يترك تأثيره على عادات وأنماط الحياة ـ هذا التراث يكون «ثقافة مشتركة».

والطبقة التى تتولى القيادة فى نشأة الأمة هى الطبقة البورجوازية ، طبقة التجار وأصحاب الصناعات الذين يتحولون الى الرأسماليين . غير أن الضربات الساحقة الموجهة ضد الاقطاع هى فى الحقيقة ثورات الفلاحين والحرفيين ضد النبلاء . ويمكن تبين هذا المصدر المزدوج فى الفن .فيمكن أن يسمى فنا بورجوازيا فى المحتوى ، ذلك لأن الطبقة البورجوازية هى التى تكاد تكون قد كونت بوضوح تفكير الأمة الناهضة . غير أن هذه الطبقة فى الوقت نفسه تمثل الحاجة الى طرح القيود الاقطاعية كما تمثل الحركة الصاعدة والأغلبية الساحقة . ومن ثم تكمن عظمة الفن القومى فى القرنين السادس عشر والسابع عشر ـ سواء عند شكسبير أو زملائه من كتاب الدراما ، أو عند سرفانتس أو عند لوب دى فيجا وفيلاسكيز أو عند كوكبة الرسامين الهولنديين العظام ـ تكمن عظمة هذا الفن فى أنه يبين لنا جميع طبقات المجتمع فى طبيعتها الانسانية الحقيقية . ونعرف الفن من تراثين أساسيين ، التراث الأول هو تراث واقعية عصر النهضة مع أدوات الفن التى طورها لتكون قادرة على رسم العلاقات والأحداث الاجتماعية المعقدة والتجسيدات النفسية ومعارك الأفكار . والتراث الثانى هو تراث الفن الشعبى والأساطير الشعبية والشعر والحكاية وفن الفنان المجهول النابع من العصور الوسطى بمحتواه عن الحياة الواقعية وآراء الناس الشعبيين برغم أنه يتم التعبير عنه فى الغالب فى شكل دينى أو خيالى . وتتحول هذه العناصر الى فن له براعته النفسية وتفاصيله الواقعية والحسية واستثارته وحدثه الدراميان وشموله الاجتماعى . ويعرف الأسلوب الجديد باسم فن البهرجة الزخرفية أو الباروك baroque

فى القرن السابع عشر • ولكن كما يحدث دائما دام فى كل تطور أسلوب جـديد ، من المحتم أن تلحق به التناقضـات • فلا يتضمن أسـلوب فن الزخرفة الواقعية القومية الناهضة فحسب ، بل يتضمن أيضـا حركة مضادة بعثتها « حركة اصلاح مضادة » حاولت مرة أخرى أن تجعل الفن أساسا خادما للاهوت وخادما كذلك لأغنى أمراء التجارة ورجال البلاط الأوتوقراطيين •

ربما لا يوجد فن أبدعه انسان فى قدرته على التعبير مثل ذلك الفن الذى أبدعه • بييتر بروغل الأكبر Pieter Breughel the Elder (حوالى ١٥٢٥ ــ ٦٩) الذى يسمى « بروغل الفلاحين » فقد عبر عن عالمى الثقافة : عالم العصور الوسطى وعالم البورجوازية ، العالم الأول ينحل الى العالم الثانى • وكانت الثورة فى زمنه مستعرة فى الأراضى الواطئة ضد السيادة الأسبانية وهى الثورة التى سينجم عنها قيـام الجمهورية الهولندية • وبعد سنوات قليلة من وفاته كان النـاس الذين اشتركوا فى المعركة يستطيعون أن يرفعوا بفخر اللقب الذى أطلقه عليهم الأسبان عندما أسموهم « الشحاذين » • فالطبقة الفلاحية هي مركز فنه الذى يضم اللوحات والصور المحفورة • وربما ظنه النبلاء الاقطاعيون الذين اشتروا أعماله مهرجا عبقريا ، وربما ظنوا شخوصه من الفلاحين شـيئا مضحكا للغاية • غير أن لوحة خيالية من الفن الشعبى مثل لوحة « ميج المجنون » هى صورة مخيفة للحرب والدمار • ومن ناحية الاســلوب لا نزال فى أسلوب العصور الوسطى ، فالرسم يمتلىء بالتفاصيل الدقيقة حتى يمكن استقراؤها وجمعها معا • والروح التى فى الرسم هى روح الخيـالات الشعبية شبه الملحدة وشبه المسيحية وهى تعبر ، كما تعبر لوحات بوش، عن الكرب الفظيع الذى يعانى منه الشعب • وهناك مجموعتان من الصور الحفرية ذات الطابع المفرط فى الواقعية تظهر تعارضا بين شراهة الأغنياء وهم يطردون شحاذا فقيرا من على أبوابهم ومسغبة الفقراء الذين يضطهدهم شريف ضخم الجثـة •

وللوحات بروغل الدينية روح المسيحية الشعبية • وتظهر لوحته « مذبحة الأبرياء » الرجال المسلحين المرتدين الدروع وهم يذبحون شعب قرية فلمنكية • ولوحته « القديس جون المعمد وهو يعظ النـاس » هى تصوير غنى للمواعظ الشعبية المهرطقة فى الأغلب التى تلقى فى الهواء الطلق فى قرى الأراضى الواطئة ، وهنا ، فى تناول الحشود بعمق وانفتاح المنظر الطبيعى وشعور بالضوء الطبيعى والهواء الطلق ، يكون بروغل قد خلف العصور الوسطى وراءه بعيدا وهو يعب دروسا من ايطاليا لكنه

يحولها الى استخدامات خاصة به · وبمنـاظر مثل « اليوم العاصف » و « الصيادون فى الجليد » و « منظر طبيعى فى الشتاء » لا يكون لدينـا الا رباط واهن ببعض التصاوير فى العصور الوسطى « للفصول » ، غير أنها تبدو بالفعل فى عالم جديد للفن · فلا ينظر الى الطبيعة على أنهـا متوحشة ومبهجة أو أنها حديقة منظمة ، بل تراها الطبقة الفلاحيـة التى تعيش وسطهـا · فالمنظر ذو طبيعة واقعية وحوافه من التـلال والوديان والأكواخ متناثرة بينها ، وهذه الطبيعة الواقعيـة توحى بشكل الصورة وبأسلوبها ، فتبدو الأرض وهى تستحم فى الهواء على حين يظهر الناس وهم متوجهون لقضاء أشغالهم اليومية ·

ولا يزال أسلوب بروغل هو أسلوب القرن السادس عشر لا السابع عشر ، القريب من فن عصر النهضـة لا فن الزخرفة · ويبدو هـذا فى الوضوح والحدة اللتين رسم بهما كل من الناس والعناصر المستمدة من الطبيعة ، وقد حددت ووضعت جنبا الى جنب « بتناغم » ووحدة وتقابل ، بين حدود الجسم الانسانى والأرضية التى يعيش فيها الناس ويتحركون· فاذا كان كل شىء فى أعماله الفنية المتأخرة يبدو طبيعيا ومقنعا للغـاية فلا يرجع الأمر الى أنه حاول أن يخلق « وهما » مرويا أو حـاول أن يأسر الاحساسات ؛ بل لأن كل شىء أظهره قد فكر فيه تماما فى الاطار الذى توجد فيه الطبيعة والناس حقا بما يتفق مع تجربتنا ·

وقد تبدل كل هذا فى أسلوب الباروك الخاص بالقرن السابع عشر ، فقد أظهرت الأجسام الانسـانية فى أشد أنواع الحركة دينامية ، وهى دينامية انتقلت الى الأقمشة والطبيعة والسحب والأشجار والحقول التى لها الخطوط المنحنية نفسها · والخطوط الخارجية غير دقيقة ومبعثرة وهى تذوب من الجوهرى الى اللاجوهرى · وليس للأجسام سطح محدد بقوة · وبدلا من هذا نجد أن جوهرها يظهر جزئيا منخلالالتلاعب المثير بالأردية التى تذوب هى الأخرى فى التلاعب بالضوء والظل وأعظم عمل تم انجازه يبدو فى الوقت نفسه غير محدد ومحاطا باطار من الغموض كما لو كان شبحا يقوم بين العدم واللانهاية · وبدل الوحدة « الكلاسية » ذاتالأجزاء المحددة بوضوح التى يشيدها تداخل الخط والمساحة فى كل أوسع ، فان كل عنصر الآن وكل شكل أو حركة وكل حد خارجى للأرض أو للشجر وكل حركة رداء أو زى تبدو غير مكتملة فى ذاتها ومن ثم تفضى الى شىء آخر · والوحدة هى وحـدة الانطباع الشامل الفردى القـائم فى رسم أضواء وظلال السطح جميعه ، والضوء نفسه ليس تضوئيا للشىء كما فى

فن عصر النهضة ؛ بل هو عنصر فعال بين المشاهد والموضوع في صراع مع الحلكة والغموض ·

وفى النحت ، لاتبدو أية وجهة نظر مقنعة بمفردها، وتضطر العين الى أن تتجول مع الحدود الخارجية المضطربة التى تبدو أنها تتحرك دائما فيما وراء خط الرؤية · وفى المعمار نجد واجهات الكنائس والقصـور ليس لها تصميمات محددة تحددها الاسقاطات ، ولكنها تلوح دائما فى حالة انحناء مع وجود فجوات غامضة مفتوحة فيها · والتأثر يكون أكثربالنسبة للعين الناظرة عما هو بالنسبة للملمس الجمـالى أو احساس اللمس : وتكون القدرة على جذب انتباه المشاهد الى حالة العمل الفني عن طريق الانطباع الحسى أو تأثيرات « الدهان » أكثر مما هى عن طريق الاستجابة أساسا للتجسيد الواعى لمقـاصد الفنان كما تتبدى فى التحديد والبناء الواضحين لشكله · وهـذه هى الخصـائص التى وصف بهـا أسلوب الزخرفة هينرخ فولفين فى كتابه « مبادىء تاريخ الفن » (٢) · فقـد رأى هذا الأسلوب على أنه نوع من التطور الذاتى للفن يتضمن الرسم والنحت والمعمار دون أى ارتبـاط بحركة الحياة الاجتماعيـة · وهـذا الأسلوب فى نظره جزء من الدائرة المتكررة التى يكون البـديل فيهـا للصفات « الكلاسية » هو « الانطباعية » أو فن الزخرفة أى الباروك ·

وقد أشار أرنولد هاوزر فى كتابه « التاريخ الاجتماعى للفن » فى نقده لفولفين الى أن هنـاك عددا من الرسـامين الكبار فى تلك الفترة لا يلائمهم هذا الوصف «لأسلوب الباروك» كما وجد أيضـا تفسيرا لهذا الاسلوب نفسه فى تقدم العلم والرياضة «ان كل فن الباروك انما هو فن ملىء بارتعاش وصدى المسافات اللانهائية وتشـابك الوجود جميعه ·· ويشعر الانسان حتى وراء هدوء الرسـامين الهولنديين فى رسمهم للحياة اليومية بالقوة المحركة للأبدية والتناغم المعرض للفشل دائمـا لمـا هو نهائى »(٣)

لكن حتى هذا الرأى الذى لا يربط الاسلوب ببعض جوانب الحياة والفكر الاجتماعيين لم يضع أصبعه على الخطأ الرئيسى لنظرة مثل نظرة فولفين ، تلك النظرة التى تخلط الأسلوب ، أى تنـاول المواد الخام والأدوات والوسائل ، بالشكل ، أى التجسيد الموضوعى للفكر · وهذا الخطأ سيكون سائدا فى نظرية الفن الخاصة بأواخر القرن التاسع عشر

---

(٢) هـ · فولفين : « مبادىء تاريخ الفن » لندن ، ١٩٣٢ ·

(٣) هوزر : « المرجع المذكور » الجزء الاول ، صفحتا ٤٣٢ ، ٣ ·

والقرن العشرين • بالتأكيد يوجد تماثل بين رسامى القرن السابع عشر ، فقــد تعلموا جميعا من فن عصر النهضه ، كما تعلم بعضهم من البعض الآخر • وهم يشتركون فى بعض الحساسيات بالنســبة لأشد جوانب الطبيعة زوالا والجسم الانسانى والضوء والحركة وسطح الأنسجة • لكن فى هذه الفترة كانهناك تطور لفن قومى وفن غير قومى مناهض للاصلاح• وفى كل أمة يوجد بعض الفنانين الذين يبتعــدون عن الحيــاة الواقعية ويغرقون فى الذاتية الممزقة العميقة • وهنــاك آخرون يلاحظون الواقع ولكن بانفصــال هادىء وبانشــغال تحليلى للجانب الفيزيائى للأشياء والأنسجة والضوء وعلم البصريات والمنظور ، وهى أمور أفضت بهم الى حافة التجريد • وكل هؤلاء ممن يعارضون طرق التفكير يظهرون أنفسهم بتباين فى البناء الشكلى للعمل الفنى ، بل حتى فى اتجاه تطور الاسلوب نفسه •

وأعظم فنان ذاتى عميق فى الفترة كلها فى أواخر القرن السادس عشر وفى القـرن الســابع عشر هو دومينيكو ثيوتوكوبولى الذى يعرف أفضـــل باسـم ال جريكو أو «الاغريقى» (١٥٤١ ـ ١٦١٤) لقد ولد فى جزيرة كريت التى كانت تتبع فى ذلك الوقت البندقية • وقد درس فى الورش الفنية لفنانى البندقية العظام : تيتيان وتينتوريتو وعرف أعمال دورر وكذلك أعمال ميخائيل انجلو ورفائيل فى روما • ولقد استقر فى أسبانيا عام ١٥٧٧ وعمل هناك حتى نهاية حياته •

وعند آل جريكو كان العالم كله المحيط به فى حالة انهيار ـ فجزيرة كريت يهددها الاتراك؛ والبندقية تركت وليس لها الا أثر من آثار عظمتها البحرية السابقة ؛ وروما غزاها الأسبان ، وأسبانيا نفســها تحت حكم فيليب الثانى آخذة فى الانهيار بسبب اضمحلال قوتها الامبريالية تحت حكم شارل الخامس • ولم يلق فنه استحسانا فى نظر فيليب الثانى ، ولم تلق أعماله أحسن استقبال الا بين حفنة من المثقفين وفى الأديرة •

وتظهر فى أعمال آل جريكو الوجوه الاســبانية النمطية وهنا نجد درجة من أستاذية عصر النهضة حتى أنه يستطيع أن يرسم هذه الوجوه باخلاص واقعى وبصيرة نفسية • ولقد رسم صورا شخصية عظيمة لأطفال لطاف ولمحاربين أشداء متعصبين وكهنة ذوى وجوه ذكية حساسة ، كما رسم صورا شخصية لبعض من أقوى رؤساء الكنيسة فى أسبانيا • وتعد صوره التى رسمها للشخصيات ابتعــادا عن مثيــلاتها فى مدينة البندقية فى عصر النهضة ، فصوره تظهر أصحابها أقل موضوعية وأكثر ذاتية • ويبدو الأمر كما لو كان يرسم فى شخوصه ما يعزف كنغمة جواب

فى نفسه ؛ الاشتياق للعذوبة والبراءة وعدم الوصول اليهما ، والاضطراب الباطنى العميق بين معرفة الأشياء المرعبة فى الحياة والحاجة الى إنجاز ما يبدو أنه المطالب الملحة للحياة الواقعية . لقد كانت هذه الفترة فترة مذابح فى الفلاندرز وقيام محاكم التفتيش بحرق المهرطقين . ويعد فنه ابتعادا عن الواقعية ، غير أن قوة فنه قائمة فى اعتمادها على العناصر الواقعية القوية اذا ما أخذت ـ حتى لو كانت قليلة ـ من العالم الواقعى المحيط به . لقد تشرب انجازات عصر النهضة العظيمة وهى انجازات واقعية وذلك لكى يخلق فنا يعود الى الدين . وتظهر وجوه صوره التى رسمها للشخصيات فى مناظره الرمزية الدينية التى تشكل الجانب الأكبر من أعماله ، والخصائص نفسها تظهر فى أعماله عملا بعد الآخر ؛ الشريف نفسه بوجهه الضيق ولحيته المدببة ، والكاهن نفسه بحساسيته وتعقله ، والشخص نفسه الذى يعانى والذى هو أيضا يسوع المسيح والقديس فرنسيس والمرأة الشابة نفسها بسحرها ، والقسيس نفسه بوجهه الضحل . والجسم العارى نفسه والأزياء نفسها تظهر فى أعماله الواحد بعد الآخر . وبالرغم من أنه يقال عنه انه سخر من رسم ميخائيل انجلو فانه أخذ الكثير عن ميخائيل انجلو مثل الذراع الملتفة للمسيح فى عمل ميخائيل انجلو الفنى الاخير «بييتا» ذى العذارى الاربع ، وكذلك الاستخدام الرمزى للجسم العارى . غير أن روح آل جريكو على نقيض روح ميخائيل انجلو الذى حاول أن يبين كيف أن الحياة فى العالم الواقعى جديرة بأن تعاش . لقد أطال آل جريكو الاجسام وشوهها معطيا اياها قوة وذلك بالوجوه المعبرة الواقعية التى رسمها وبمعرفته بالتشريح ؛ وهذه الطريقة تعد محاولة لابداع رؤية عن الناس الذين يأتون من العالم الآخر ممن لا يمتون الى العالم الواقعى . والنتيجة مشابهة للتشويهات التى كانت تحدث فى فن النحت العظيم فى العصور الوسطى عن «العالم الآخر» مثل الاشكال الموجودة على كنيسة سانتياجو دى كامبو ستيلا الاسبانية .

وليست التحريفات أو التشويهات وحدها ، بل عناصر الاسلوب والدهان أيضا هى التى تتجه الى خلق رؤيا لا عن العالم الواقعى ، بل عن عالم آخر ، وهذه طريقة أخرى للقول بأن هذه العناصر تعبر عن مشاعر الفنان الجياشة العنيفة وقد انقلبت على نفسها . والاستخدام الدائم لحركات اليد المشغولة يعطى احساسا بالحديث الصامت . والاجسام تبنى بواسطة خطوط منحنية متكررة الايقاع وبجيشان واستمرار وبأضواء وظلال متعارضة تعارضا تاما تتلاعب على سطح اللوحات . ولكن ليس

هذا بكاف · فالقماش والأزياء يجب أن تنقل احساسه ، وتبدو حية وهى تكرر فى حركتها الخاصة الايقـــاعات العنيفة والحركات المثيرة لأطراف الانسان · والاشجار والصخور والسماء والسـحب يتم رسمها بأشكال تشبه ما لدى شخوصه من البشر المضطربين وتكون صدى لها· والخطوط تذوب فى الرسم جميعه كما فى لوحة «المسيح فوق جبل الزيتون» أو فى لوحة « منظر من توليدو » الموجودة بمتحف الميتروبوليتان بنيويورك ، وأحيانا مايأتى الرسم وهو بعيد كل البعد عن أى تصور للأشياء الواقعية· والمناظر تمتلىء بالأضواء بطريقة درامية ، بدون أدنى محاولة لجعل الضوء يبـدو طبيعيا · واللون المســتخدم عنده انمـا يســـتغل الاستكشافات الكبيرة التى قام بها فنانو البندقية ، فيستغله فى تركيبـــات من النغم تحليلية وانطباعية ولكن بطريقة جديدة يساهم فيها اللون نفسه فىجيشان ومشاعر عالم مختلف · فهـــو يقيم تناغما من الألوان الحمراء والخضراء الغـــامقة أو الزرقاء والبنية أو أحيانا يرسم بالالوان الصفراء والحمراء والبيضاء الفاتحة · وتكشف هذه الساحات من الضوء الجيشان الموجود فى سطح اللوحة فيصنع الفنـــان صبغة ثقيلة كثيفة تكاد تكون طبقات من الطلاء الكثيف مما يستخدم فى النحت وبلمسات من الفرشـــاة تكون هى نفسها مليئة بالجيشان ·

وتوجد فى الحركة الصاعدة الصاخبة لأشكاله والضوء الذى يشبه الشعلة فى بعض مناظره لمحة من دخان ونار حرائق محـاكم التفتيش · وعلى العموم فان الكرب والعـذابات فى فن ال جريكو هى ادراك لأشكال الرعب فى العالم الواقعى المحيط به · هى ليست نقدا لهذه الاشكال من الرعب ، اذ انه لا يتقبلها لا لشىء الا ليحاول أن يستقرىء العالم الواقعى من الوجود معلنا أنه وهم ، مكررا صورته عن الناس الذين ينكرونالعالم ، راغبا فى أن تكون أجسامهم ممزقة حتى يمكن أن يدخلوا العالم الآخر · ويبدو أنه كان يرى فى الأسبان من حوله ـ وحدث هذا مرات عديدة ـ طبيعة اثنين من المتصوفيين ذوى تأثير قوى فى القرن الســادس عشر ، الأول هو القديس ايجناتيوس أوف لويولا Ignatius of Loyola (١٤٩١ـ ١٥٥٦) مؤسس جماعة الجزويت وكان يعيش كناسك يدعو الى اصلاح الكنيسة وهزيمة المهرطقين ورافعا مفهوم «المسيح المقاتل» وربما لم يكن قادرا على أن يرى تماما أكوام الأجســـاد الممزقة التعسة المكدسة وذلك باسم معاداة الهرطقة ؛ والقديسة تيريزا من أفيلا St. Teresa of Avila (١٥١٥ ـ ١٥٨٢) التى كانت تعضد نظاما للاصلاح القـــائم على الزهد وذلك بالاهتداء بالدين والتى تحادثت فى رؤاها مع المسيح والملائكة ·

غير أن آل جريكو لا يشارك فى هذه العقيدة الصوفية فهو يشبه معاصره العظيم فى انجلترا الشاعر جون دون John Donne من أنه على غير يقين بالعالم الآخر ، وعليه أن يدرب نفسه على الاعتقاد به . ونجد أن حس العذاب قد صور بتأثير أعمق من أى جانب واضح فى العقيدة . ولم يستطع أحد سواه أن يرفع الى الذروة العليا قوة الرسم الانفعالية . غير أن قصور فنه يرجع الى ضيق آفاقه بالنسبة للحياة الواقعية . والكرب المرسوم فى أعماله حقيقى ، لكنه أقرب الى كرب انسان منعزل وحيد . وينبع تمزيقه لأشكال التعاطف الانسانى من القوى الاجتماعية الحقيقية ، فهذه القوى هى ظروف الحياة التى تجعل الناس يضطربون أكثر مما تجعله هو يضطرب ، ويتم التغلب عليها فى الحياة الواقعية . غير أنه لم يكن قادرا على أن يتبين هذا ، ومن ثم يبدو هذا الصراع الانفعالى صادرا « من الداخل » فحسب ، وعلى هذا لم يعطه تجسيدا واقعيا ولم يمنحه سوى تعبير رمزى ، مشوها بهذا العناصر المتعسفة عن الحياة الواقعية ورابطا اياها بالرموز الدينية التقليدية وهو يصور مشاعره المعذبة الخاصة . انه لم يصبح بعد فن حركة الاصلاح المضادة التى تحاول أن تكون دعاية دينية شعبية ، مستخدما تكنيك عصر النهضة الفعال وتكنيك فن الباروك الواقعى . ولكن ليس هذا بالمثل عودة الى الفن الدينى الرسمى فى العصور الوسطى بالرغم من أنه استمد الكثير من فن التصوير فيه . وليس هو التفسير المهرطق للانجيل انطلاقا من الزاوية الاجتماعية . انه بالأحرى الموضوع الدينى الذى يرتد الى رمزية خاصة فردية للغاية والتعبير النفسى عن الصراعات الباطنية العميقة التى لم يستطع أن يجد لها تخيلا واقعيا . وقد جاء هذا على شكل لمحات فى أعمال تيتيان المتأخرة لكنه بلغ الآن مرحلة كاملة من التطور .

ان آل جريكو فى رمزيته وتشويهه للأجسام واستعماله للصخور والأشجار والسماء والملابس ولمسات الطلاء نفسها الدالة على الخطوط المضطربة المستمدة من حركة الاجسام البشرية يعد ارهاصا للتعبيرية expressionism فى أواخر القرن التاسع عشر والقرن العشرين كما يظهر فى المناظر الطبيعية التى رسمها فان جوخ فى سنوات مرضه الاخيرة والاشخاص التى رسمها منش Munch ونولده Nolde وصور المناظر الطبيعية التى رسمها كوكوشكا Kokoscka والمناظر الدينية عند رونالت Rounalt غير أن فن آل جريكو ـ بالمقارنة ـ له قوة أنه ولد مباشرة من التراث الواقعى لعصر النهضة فله قاعدة واقعية أعرض ، ونستطيع أن نجد فيه بعض أنماط الذين يسكنون بل ويحددون الحياة فى أسبانيا

ونجد فيهم الحياة الباطنية تماما كما نرى فيهم الحياة الخارجية · وفن آل جريكو أقل فى التركيز على الذات من معظم أتباع التعبيرية المحدثة لأن الصراع الذى عبر عنه وادراك البؤس والعقم كانا أكثر قوة وأقل قابلية للحل عما هما اليوم ·

وقد التفت فيلاسكيز الرسام الأسـبانى العظيم فى الجيل التالى مباشرة التفاتة أكثر الى الحيـاة الواقعية برغم أن واقعيته كانت محوطة بحياته باعتباره رسام البلاط · وهو بلاط ـ كما كتب عنه كارل ماركس : «اختفت فى ظله الحرية الاسـبانية تحت وطأة صراع الجيوش وتدفق الذهب والمشاعل المخيفة التى أشعلتها أحكام محاكم التفتيش ·· auto-da-fe على حين غرقت الارستقراطية في الانحطاط دون أن تفقد أسوأ مزاياها وفقدت المدن قوتها التى كانت لها فى العصور الوسطى دون أن تكتسب أهمية حديثة »(٤) · ان فيلاسـكيز على عكس ال جريكو الذى لم يرسم العائلة الملكية اطلاقا بل رأى بالأحرى أن شخصيات مثل المحقق الأكبر هى الشخصيات السائدة المهيمنة · أما فيلاسكيز فقد أعطانا صورا متكررة للملك والملكة والأمراء · غير أنه لم يكن بالمتملق كما يظهر هذا مثلا فى صورته العظيمة للبابا اينوسنت العاشر الذى يلوح رجل دولة وسياسيا متشددا · ويبدو أن فيلاسكيز يفضل رسم أطفال رجال البلاط وكذلك الخدم والشعب العامل كما فى لوحته الجميلة عن عمـال نسيج الأردية الملكية · وتختلط فى أعماله العناصر الواقعية بالعنـاصر الرمزية كما هو الحال عند ال جريكو · لكنه على عكس ال جريكو · ففى لوحته عن الحداد المسـماة « أبولو عند مصهر البركان » أو لوحته عن الفلاحين «السكارى» نجد الاشخاص الاسطورية مثل «أبولو» من جهة و «بان» من ناحية أخرى تبدو وهى تتجول فى منظر مستمد من الحياة الواقعية ·

ونحن نجد أن ال جريكو الذى لم ينل الا اعجابا ضئيلا كفنان من وقت وفاته الى قرب نهاية القرن العشرين قد أسر خيال فنـانى القرن العشرين أكثر مما فعل فيلاسكيز وان كانت الحركة الحديثة لم تمل كل الميل اليه فانه مثل جميع واقعيى القرن السابع عشر الكبار قد تسبب فى احداث تطوير كبير بدراسته الخالصة للطبيعة وجاء هذا التطوير بالنسبة لخامات الفن وأدواته · فاعادة خلق الحيـاة الواقعـة كان يجب أن يتم «بناؤها» بخامات الطلاء · وكلما كان الفنان قريبـا من دراسة الطبيعة

---

(٤) ك · ماركس و ف · انجلز « الثورة فى اسـبانيا » نيـويورك ، ١٩٣٩ ، ص ٢٤ ، ٢٥ ·

وبث الوعى فى مناظره وجب أن يكون استخدامه للطلاء كطلاء تحليليا ، فينفذ الى صفاته وينمى مهـــارته فى استخدامها • ويعد فيلاسكيز أحد الأخصائيين الأصلاء الكبار فى الألوان فى القرن السابع عشر • فهو يقلل من التلاعب البارع بالضوء والظل ، ويخلق بدلا من هذا سطحا ممتازا من النغمات الغامقة أو الفضية وقد وضع بعضها بجـوار بعض أو تدرجات لانعكاس الضوء • وفى القرن التاسع عشر قام مانيه بدراسة فيلاسكيز بعناية لكى يشيد تجنبه للظل والمضاهات البارعة لمساحات الالوان • غير أن مانيه الذى كان ذا نظرة أهدأ للحياة عن فيلاسكيز نقل الفن خطوة تجاه الاستخدام الزخرفى الضحل الحديث للون • ولما كان فيلاسكيز قد ثبت عينيه على الحياة الواقعية ، فانه استخدم اللون باحساس أعمق وببراعة وحرية أشد من هؤلاء الذين يزعمون اليوم أنهم «حرروا» اللونمن الواقع•

والتناقض بين فنــانى شــمال أوربا العظيمين : بيتربول روبنز Peter Paul Rubens ورمبرانت فان ريجين Rambrandt van Rijin يدل على أنه لا يكفى أن تنغمر مصطلحات أسلوبية مثل «الباروك» فىالحياة الواقعية وتدرس فى تياراتها المتناقضة حتى يكون لها نفع ، بل يجب أن يتجاوز الأمر أيضا الى مصطلحات اجتماعية مثل «البورجوازية» • ففى الحروب بين الأراضى الواطئة وأسبانيا ، كسب ذلك الجزء الذى هو الآن هولندا استقلاله واعتنق البروتستنتانية وأصبح الجمهورية الهولندية ، وأصبح رمبرانت الفنان القومى الكبير لهذه البلاد • أما ذلك الجزء الذى هو الآن بلجيكا فقد ظل كاثوليكيا وجزءا من الامبراطورية الاسبانية • وهناك ولد روبنز (١٥٧٧ ــ ١٦٤٠) وأصبح الرسام المفضل لدى رجال البلاط الارستقراطيين وأمراء التجارة فى أوربا • لقد واجه الاثنان بطرق متعارضة التحدى لفن السوق البورجوازية وطالبا بأن يصـبح الفن ــ لكى يظل حيا ــ سلعة لها قيمتها فى السوق • وقـد نظم روبنز مصنعا فنيا من أعظم المصانع الفنية فى التاريخ يكاد يكون مصنعا كبيرا للوحات• وقد استأجر مجموعة من الفنانين تضم رجالا بارعين من أمثال فان دايك Van Dyck وسنيدرز Snyders يشتركون جماعيا فى أداء العمل• ويتوقف ثمن كل لوحة على حجمها والمدى الذى ساهمت به يد روبنز فى تصوير اللوحة أو فى العمل المنجز • أما رمبرانت الذى كان يواجـــه بالافلاس فقد التفت لجمهوره ممن يتقاضون أجورا بسيطة فيقدم بعضا من فكره العميق فى شكل رخيص من الاعمال الحفرية •

فاذا كان أحد جوانب فن الباروك هو واقعيته القومية فان الجانب الآخر هى خدمته للحركة المضادة للاصلاح وحياة الاحلام لدى رجال البلاط

والارستقراطية . لقد كانت الحركة المضادة للاصلاح محاولة لضرب موجة البروتستنتانية . وبرغم أن رجال البلاط والارستقراطية يعتمدون فى ثروتهم على التجارة والاعمال المصرفية مع استغلال الطبقة الفلاحية فانهم حاولوا أن يكبحوا جماح أى تغيير جديد .

ويمكن تبين هذا الجانب من جوانب فن الباروك بجلاء شديد فى معمار الكنائس والقصور . ومع البراعة الفنية المثيرة للاعجاب والتمسك بالتراث الهائل للحرفة التى انحدرت من عصر النهضة ، بنيت الجدران التى كانت تبدو على شكل أقواس وهى تبتعد عن العين وأصبحت غنية بالمشروعات والتصاميم الغامضة . لقد أصبح المعمار نوعا من النحت العظيم بل لقد اعتنق النحت تماما . وأصبحت وظيفة هذه الحملة على الحواس هى جذب العين والتأثير عليها بتصوير الغنى والفخامة . وقد ارتد الفن وهو يرتدى ثياب التقدم الفنى الى الزخرفة وتحولت الانجازات الانسانية الواقعية فى عصر النهضة نفسها الى استخدامات زخرفية . فامتلأت بالرسوم الجدران والسقوف التى تلوح لحماة الفن أنها أكثر فنية عن مثيلاتها فى عصر النهضة ورسمت الاشكال التى تشبه الحياة بكل وضع وحركة يمكن تصورهما على حين تبدو الملائكة طائرة أو جالسة على السحب .

ويمكن مشاهدة هذه التأثيرات لدى فنان ذى قوى واقعية عملاقة مثل روبنز . لقد اعتاد الكتاب فى عصر الملكة فيكتوريا الذين يتناولون الفن أن يوجهوا اللوم الى «القطيع» عندما يكون أمامهم شىء لا يسير على التقاليد . وهكذا يقول ريناخ Reinach فى تاريخه عن الفن ، عن رسم روبنز «انه يستجيب لحساسية القطيع لا لحساسية الصفوة»(٥) . والحقيقة ان القطيع الذى كان روبنز يتأمل فى أذواقه يتكون معظمه من رجال البلاط والأمراء والرؤوس المتوجة فى أوربا . وكانوا يتهالكون على أى شىء من انتاج فرشاته .

ان فن روبنز بالتأكيد هو فن عالم بورجوازى . ولا يوجد فيه أى أثر لأسلوب فن العصور الوسطى أو للأسلوب « القوطى » المبكر فى الفن الفلمنكى . وتصاريره للشخصيات بها احساس مكتمل بالحياة الفعلية فى أبعادها الثلاثة وكل شىء متعلق بفنه يتفجر حياة . انه يحب الجسم الانسانى ويحب الأردية التى تغطيه ويحب الحركة والفعل ، بل يحب حتى الحيوانات

(٥) اس . ريناخ : « أبوللو » نيويورك ، ص ٢٧٢ .

للونها وحيويتها ٠ ويظهر هذا فى لوحاته عن السكارى ومناظره عن الصيد وتعد الأجسام الانسانية التى رسمها أكثر الأجسام اكتمالا فى الفن ٠ فقد درسها كاملا من الحياة وربما من موديلاته المحببة ٠ فهى تلتف وتنحنى فى كل وضع ومن كل زاوية للنظر مع وجود شخصية مقنعة للغاية وهى تعطى أعماله ، حتى تلك التى نفذها مساعدوه العديدون ، حيوية تتحدث عن عالم ومجتمع قد اكتملا لا عن عالم ومجتمع يموتان ٠

ان ما ينقصه هو أقل شرارة ممكنة مما يتوفر للعقل الناقد ٠ وقد رسمت مناظره الدينية كاملة بروح الحركة المضادة للاصلاح ٠ ولم يقدم أية اشارة تدل على أنه كان هناك صراع طبقى فى عاطفة المسيح أو أن الكتاب المقدس يتحدث أحيانا عن الأغنياء والفقراء ٠ واذا نحن قارنا لوحة القديس فرنسيس لروبنز بلوحة القديس فرنسيس لآل جريكو أو حتى لجيوتو الذى لا يكاد يعرف الجسم الانسانى اذا ما قورن مع روبنز ، فاننا لن نجد فى روبنز شيئا من المعنى الشخصى العميق للقديس كما عند ال جريكو أو شيئا من المعنى الاجتماعى للقديس كما عند جيوتو ٠ اننـــا لا نرى الا شخصا ذا لحية يبدو أنيقا وهو يرتدى زى الرهبان ويمكن أن يسمى بعشرات الأسماء الأخرى ٠ وشخوصه التى يصور بها المسيح ليست ملوكا أو متمردين شهداء ؛ بل هى أبدان ذكور أنيقة ٠

تصور لوحة « مذبحة الابرياء » لبروغل التعذيب الذى عانت منه احدى القرى الفلمنكية على أيدى الجنود الاسبان ٠ أما روبنز فهو يصور رجالا مسلحين يقتلون الأطفال الصغار ، وكما يقول بوركهارت : « لقـد صب كل قوته فى محاولة تصوير الطفل فى لحظة صرخته الاخيرة » (٦) فاذا كان هناك شىء من العصور الوسطى ورجال البـلاط الاقطاعيين فى عمله فهو تناوله العرضى للعنف الذى يصيب البشر ٠ وكما كان من المعتاد فى الأقمشة الزخرفية التى تزين القصور فى القرن الخامس عشر أن تظهر وسط شخوصها من رجال البلاط صورة شهيد وقد جذبت أمعاؤه ،فكذلك يظهر روبنز ــ بأكبر تفصيل يدعو للروعة ويشبه الحياة ــ كيف يمكن أن يبدو الرجل اذا ما شد لسانه من حلقه وألقى به الى كلب ، كما فى لوحته عن القديس ليفينز ٠ أو يظهر قديسا قطع رأسه أو يظهر القنصل ديسيوس وهو يسقط من على صـــهوة جواده وقد اخترقت عنقه حربة خرجت من الناحية الاخرى ، ويظهر بالفعل تعبير الانسان فيما لو اخترقت

---

(٦) ج ٠ بوركهارت : « ذكريات عن روبنز » لندن ، ١٩٥٠ ، ص ٤٦ ٠

الحربة عنقه • عندما تناول الاغريق موضوع المعركة مع المحاربات فانهم حاولوا أن يظهروا المحاربات كمقاتلات • وروبنز فى معالجته للموضوع ، وقد استمد المنظر من لوحة تيتيان « معركة كادور » ، يبين لنا الرجال المسلحين وهم يطأون فوق نساء عاريات شهوانيات • فقد أعطى كل هذا حركة رائعة ممتازة تبعد الذهن عن التفاصيل البشعة • انه لا يفكر كثيرا فى موضوعه • والامر كما يقول بوركهارت باعجاب عن روبنز بغض النظر عن الموضوع الذى يتناوله : « انه يظهر فى آن واحد ترتيبا متماثلا مريحا للكتل فى المساحة والحركة المالية والروحية ، وهو يرى الضوء والحيـاة يشعان أساسا من منتصف اللوحة ، وهـــو يمتلك تناغمات ألوانه التى يحققها بانتصار ، ولديه مسافاته البعيدة والقريبة وتخطيط الضوء والظل حيث أنهما لا يمكن أن يظهرها الا بعد أن ينضج كل شيء بالتناغم والقوة اللتين تحدثنا عنهما » (٧) •

وفى لوحة « المهرجان الفلمنكى » التى يصور فيها احتفال احدى القرى لا نجد أدنى لمحة تشير الى أنه نظر الى الشعب بالفعل ، بل كل ما هنالك هو موضوع آخر يصلح لتناول الخطوط المنحنية فوق القماش • وسيكون من الخطأ أن نقول عن فنان قد رسم عديدا من الروائع أن عمل حياته يمثل مأساة خاصة عندما يبدو أنه يمتلك مزاجا عذبا مشرقا ومع ذلك يوجد عدم تحقق مأساوى فى عمله كما لو كانت قدراته قد تبددت • ويظهـر هذا بوضوح بصفة خاصة فى تشبيهاته الغثة التى رسمها هو ومساعدوه لتمجيد أصحاب التيجان فيظهرهم محاطين بسيدات ممتلئات صحة وعافية عاريات أو شبه عاريات يمثلن « النصر » و « السلام » و « المعرفة » و « السر المقدس » و « الحكمة » و « الحصافة » على حين تتكدس أجسام مماثلة تحت الاقدام تمثل « الجهل » و « الكراهية » و « الرذيلة » • ان التشبيهات لاتكون ذات معنى الا اذا اكتست باللحم والدم وتكون ذات أنماط اجتماعية يمكن تبنيها كما فى لوحة جيوتو عن « الجور » أو فى رواية بنيـــان Bunyan « تقدم الحجيج » • لقد انحدر التشبيه وانحط وأصبح مجد رطانة ، فنجد أن محتواه ينحدر من الأساطير الاغريقية وشكله هو استخدام الأجسام الانسانية من أجل الزخرفة • وهناك عدم احترام للفن نفسه فى تلك النظرة المنطلقة من زاوية الأمراء والحركة المضادة للاصلاح التى أرجعت عجلة التقدم للوراء • لا شك أنه كان هناك احترام لروبنز كشخص وأنه كون ثـروة

---

(٧) المصدر السابق : ص ٦٤ •

واستخدم كرسول ودبلوماسى . غير أن أعظم فنانى عصر النهضة قد كافحوا من أجل تصور للفنان يكون به أكثر من خادم مستأجر بارع . فالفنان هو مفكر فى الحياة وقائد فى معركة الافكار . غير أن الحماة من الأمراء لا يريدون هذا الدور للفن ، وروبنز يخضع كثيرا لمطالبهم . ولهذا السبب نجده وقد عرف عالميا بأنه أستاذ بارع فى فن التصوير لم يصبح علما بارزا فى عالم التراث الثقافى مثل رمبرانت الذى جعل للأفكار دورا أساسيا فى الفن . وان رمبرانت هو واحد من المربين الممتازين للمجتمع الذى بذل من الفن وغير على الدوام من تفكير الناس .

ان ضعف تفكير روبنز يظهر نفسه بالضرورة فى ضعف يعترى الشكل فتكوين معظم لوحات روبنز ــ على عكس أساتذة عصر النهضة الكبار ورمبرانت ــ يمكن أن نصل به ونتتبعه الى شكل أساسى يتكرر مرارا مثل الدائرة أو الخط الحلزونى أو الخط المنحنى على شكل حرف S أو قطر المربع أو المثلث . فاذا وضع هذا الاساس أمكن اخفاؤه وتكسيره ومحوه بالحركة المستمرة المتكررة ، وهذا التعقد البارع فى التنفيذ هو الذى يعطى انطباعا بالتركيبة العظيمة للشكل . ومهما يكن الأمر فان هذه المسائل لا توجد الا على السطح . والمعمار الأساسى لأعماله لا ينمو من تفكيره عن الناس الذى يقدمهم ويعرضهم أو عن علاقاتهم أو عن معنى المنظر بالنسبة له . الشكل له تأثير ولكن نادرا ما يكون شكلا يترك أثرا لا يمحى .

ان الجمهورية الهولندية ، وهى أول أمة أوربية استولت فيها البورجوازية على مقاليد الحكم ، قد غدت فى القرن السابع عشر الكيان الضخم للرسم بعد عصر النهضة . وكما هو الحال فى كل فترة عظيمة ، ما نجده ليس هو بكل بساطة عددا من الالمعيات الفردية بل مهمة جديدة ملقاة على عاتق الفن تكرس لها كوكبة من الفنانين نفسها . ومهما تكن ألمعياتها كبيرة أم صغيرة ، فانها تهب نفسها للغرض نفسه وكل واحد من هذه الكوكبة يستفز الآخرين . ولقد اختفت الآن ــ كما تختفى الاحلام ــ الطقوس والأساطير والاحتفالات التى تزين بها الأرستقراطية كل خطوة وسلوك رسميين فى حياتها والتى تشرب فنهم . فبرغم الروعة الزخرفية والتأثير المثير ، فان هذه الاحتفالات لم تكن أكثر من مخلفات للأساطير البدائية والعقائد السحرية ، وهى فى البلاط مماثلة للخرافات التى تنتشر فى القرى ، وهى عبارة عن سيادة الماضى على الحاضر . ولقد ولت أيضا روعة عصر النهضة الذى جعل الرسم فيه أشبه بالمسرح يتحدث عن الحياة أكثر من أن يكون تقليدا للحياة الواقعية .

وكانت الخطوة الثورية التى كان على الفن الهولندى أن يخطوها هى تكريسه نفسه بتمامها للحاضر • ونحن نرى الفلاحين يسكرون وقوارب الصيد تنطلق الى البحر ، والشباب يتبادل الحب ، والأم تطعم أطفالها فى غرفة بسيطة ، وامرأة عجوز تحوك الثياب أو تقشر البطاطس • انه احتفال بالخيال الفنى لاكتشاف الجمال فى مثل هذه الأشياء العادية ، وهو احتفال لم نعد نقدره ونستمتع به تماما لأنه أصبح جزءا من تفكيرنا الروتينى • وفى الفن الهولندى نجد بدل مناظر الأساطير التى تسمى « أوربا والثور » ــ نجد الثور نفسه يحتل مكانة كبيرة فى اللوحة تحت شجرة وارفة الظلال مع أليفته البقرة كما فى رائعة بول بوتر Paul Potter (١٦٢٥ ــ ١٦٥٤) • أما أندريان بروير Andrian Brouwer (حوالى ١٦٠٥ ــ ١٦٣٨) الذى ولد بالقرب من أنتويرب والذى يقال انه حارب مع الهولنديين ضد الاسبان ، فيرسم مناظر الحانات التى كانت أيضا قاعات للتدخين وماخورات bordellos ولم يكن هذا بالموضوع الرائع بالنسبة للفن ، لكنه يعد تغييرا منعشا عن فن عصر النهضة الذى يجب أن يظهر السكر على شكل الاله « باخوس » والذى يتظاهر بأن غانياته هن الأم العذراء أو الربات الاغريقيات • وفى الفن الهولندى نجد خلاعة الحياة وقد صورت بصراحة وكذلك الأسرة الحقيقة بدل الآلهة والربات « مارس وفينوس » أو « جوبيتر ومايون » •

والجديد فى فن بروير أو جان ستين Jan Steen (١٦٢٦ ــ ٧٩) هو الضحكة الصاخبة ويعد هذا علامة على أن نسل الناس الذين صاغوا الفكاهة المرة فى العصور الوسطى قد خطوا خطوة فى درب الحرية • وحتى يمكننا أن نستمتع ونقدر للغاية مناظر الحياة العادية التى رسمها بييتر دى هوش Pieter De Hooch (حوالى ١٦٢٩ ــ ٧٨) أو جبريل متسو Gabriel Metsu (١٦٣٠ ــ ٦٧) يجب أن نرى وراء الهدوء الظاهرى الصراعات المخيفة الغالية التى حطم بها الشعب الهولندى عجرفة الأرستقراطية الاقطاعية وتظاهرها بأنها منحدرة عن الآلهة ، ذلك الشعب الذى كسب حقه فى أن يرى نفسه كبشر • ولما كان من الضرورى تسمية الأعمال الفنية ، فان هذه الصور تسمى « الجنس » و « المنظر الطبيعى » و « الرجل الفكه » و « صورة جماعية » الى آخره • ولكن الاكثر أهمية هو أنه أصبح لدينا لأول مرة تصوير جمعى لحياة الأمة • ويعد هذا خطوة متطرفة غيرت معالم الفن • فلا يقتصر الأمر على أن مجتمعا انعكس فى هذا الفن بشكل أبرز عن أى فن من قبل ، بل يضاف الى هذا أن المجتمع نفسه

تعلم كيف يرى بطريقة أكثر مباشرة وبلا تظاهر وبأمانة وباكتساح أكبر للتعاطف الانسانى ٠

ان العلاقة الحقة بين الفن والحياة الاجتماعية لا ترى فى طبيعتها الاجتماعية فحسب ، والتى هى تصوير العادات والسلوك وطرق الحياة والأذواق والأحداث التاريخية للعصر ٠ بل الاكثر أهمية هو معركة الافكار التى تنشأ من التغيرات فى نمط الانتاج وعلاقات المجتمع بطبقته وقد كتب ماركس يقول :

«فى خلال الانتاج الاجتماعى الذى يؤديه الناس ، فانهم يدخلون فى علاقات محددة تكون ضرورية ومستقلة عن ارادتهم ؛ وتتطابق علاقات الانتاج هذه مع مرحلة معينة لتطور قواها المادية للانتاج ٠ والمحصلةالكلية لعلاقات الانتاج هذه تكون البناء الاقتصادى للمجتمع ـ أى الاساس الحقيقى الذى ينشأ عليه بناء فوقى superstructure تشريعى وسياسى والذى تتطابق معه أشكال معينة للوعى الاجتماعى ٠ ان نمط الانتاج فى الحياة المادية يحدد عمليات الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية بصفة عامة وليس وعىالناس هوالذى يحدد وجودهم ، بلبالعكس ، وجودهمالاجتماعى هو الذى يحدد وعيهم ٠٠ ومع تغير الاساس الاقتصادى يتبدل البناء الفوقى الهائل بتمامه بطريقة أو بأخرى من السرعة ٠ فاذا أدخلنا مثل هذه التغيرات فى اعتبارنا لوجب أن نضع تمييزا دائما بين التغيرات المادية للظروف الاقتصادية للانتاج التى يمكن تحديدها بالحالة الفعلية للعلم الطبيعى ، والأشكال التشريعية أو السياسية أو الدينية أو الجمالية أو الفلسفية ـ أى بالاختصار الأشكال الأيديولوجية ـ التى يصبح الناس فيها واعين بهذا الصراع ويصطرعون فيه » (٨) ٠

وفى فترة الصراع ضد الاقطاع ظهرت البورجوازية « لا كطبقة ، ولكن كممثلة للمجتمع جميعه ، انها تظهر أثناء مايواجهالكيان الكلى للمجتمعالطبقة الحاكمة ٠ وهى تستطيع أن تقوم بهذا لأن مصلحتها ـ وهى تبدأ به ـ تكون فى الواقع أكثر ارتباطا بالمصلحة المشتركة لكل الطبقات الاخرى غير الحاكمة لأن مصلحتها ـ تحت ضغط الظروف ـ لا تكون بعد قادرة على التطور باعتبارها مصلحة خاصة لطبقة خاصة » (٩) ولكن مع الانتصار

---

(٨) ك ٠ ماركس : « مساهمة فى نقد الاقتصاد السياسى » التصدير ، الاعمال المختارة ، نيويورك ، المجلد الاول ، ص ٣٥٦ ٠

(٩) ك ٠ ماركس وف ٠ انجلز : « الايديولوجيا الالمانية » نيويورك ، ١٩٤٧ ، ص ٤١ ٠

ظهرت هذه التقسيمات بسرعة • ففى انجلترا فى ١٦٤٩ ـ ١٦٥٠ بعد ثورة المتزمتين التى قادها كرومويل التى قامت باستبعاد الملك شارل الاول وقف كرومويل بوحشية ضد « اليسار » ، ضد المستقلين الذين يعارضون التجار الأغنياء كما يعارضون ملاك الاراضى الارستقراطيين • كما غزا أيضا ايرلندا وجعل بهذا من الطبقة المتوسطة الانجليزية المنتصرة مستغلى ومستعمرى الشعب الايرلندى • « ويظهر التاريخ الايرلندى الكارثة التى تحل بأمة عندما تخضع لأمة أخرى » (١٠) لقد حصلت الجمهوريةالهولندية على اعتراف بها فى عام ١٦٠٩ من فرنسا وانجلترا وبعد ذلك من أسبانيا بالمثل بعد الهزيمة الاسبانية الكاملة عـام ١٦٤٨ غير أن البورجوازيين الهولنديين هم أول من طوروا للغاية النظام الاستعمارى لضمان سوق لمصنوعاتهم ولنهب الثروات الطبيعية • وهم يشـبهون الانجليز ، ثم المستعمرين الامريكيين فيما بعد فى أنهم كونوا ثروات من استغلال أفريقيا وتجارة العبيد • وقد دخل الهـولنديون والانجليز الذين كانوا حلفاء بورجوازيين من قبل فى حروب تجارية • واتسـعت الهوة بين الاغنيـاء والفقراء ، « ومع مجىء عام ١٩٤٨ ازداد عبء العمل على الشـعب فقرا وتعرضا للاضطهاد الوحشى عن بقية شعوب أوربا مجتمعة » (١١)

لقد ظهرت التقسيمات فى داخل البروتستنتانية التى تعد جزءا من الأيديولوجيا التى حاربت بها البورجوازية السادة الاقطاعيين • وقد كتب تاونى Tawney عن الكالفنية البروتستنتانية : « ان الصفات الخالصة التىيتطلبها النجاح الاقتصادى ـ حسن التدبير والمثابرةوالاعتدال والتوفير» أصبحت « الأساس ، على الأقل ، للفضائل المسيحية » (١٢) • غير أن الطوائف الشعبية والمعادية للملكية نشأت داخل البروتستنتانية وهى ما يجب أن تهاجمه الكلفينية باعتباره هرطقة • كما أن البروتستنتانية لم تقلع بسهولة عن توجيه سلاح العصور الوسطى القوى ضد الآراء المخالفة ألا وهو حرق «الساحرات» و « العرافات » و « عملاء الشيطان » المماثلين •

والفنان يخدم الطبقة الثرية والحاكمة فى المجتمع البورجوازى غير أنه بصفة عامة ليس واحدا منها • وهو معرض الى أن تستيقظ فيه حاسة

---

(١٠) ك . ماركس وف انجلز : « رسـائل مختـارة : ١٨٤٦ ـ ١٨٩٥ » نيويورك ، ١٩٣٦ ، ص ٢٦٤ •

(١١) ماركس : « راس المال » المجلد الاول ، ص ٤١ •

(١٢) ر . هـ . تاونى : « الدين ونشأة الراسمالية » نيويورك ، ١٩٤٧ ، صفحات ٩٩ ـ ١٠٠ •

النقد ضد هذه الطبقة ان لم يكن لسبب آخر سوى أن طريقته فى الحياة ـ الطريقة التى تشبه طريقة الصانع الفنى والتاجر الصغير ـ تجعله خاضعا للمعاملة السيئة من جانب السوق • والغالبية العظمى من الفنانين ترسم بارادتها الآراء الكامنة فى حياة حماتها ، ويحدث هذا أحيانا بطريقة تهكمية • غير أن هناك حفنة ضئيلة ـ بالمقارنة ـ تسير فى درب النقد هذا ، فيفضى بها الأمر الى الاستحواز العميق على الواقع بعيدا عن نظرة الحكام الأحادية الجانب • وعندما يحدث ـ كما فى نشأة المجتمع البورجوازى ـ للطبقة ذاتها التى تضع نفسها على رأس التقدم أن يحركها الشره واستغلال الآخرين وسلب حقوقهم ، فان مثل هذه النظرة الناقدة تكون الباب الوحيد المفتوح الذى يفضى الى الواقعية الاصيلة التى تظهر حركة المجتمع وتناقضاته • مثل هذه الواقعية النقدية هى جزء جوهرى للثقافة القومية • والقلة الضئيلة ـ بالمقارنة ـ التى لديها الشجاعة للسير فى هذا الدرب هى أولئك الذين يستطيعون أن يقدروا قيمة الادوات الواقعية التى وضعتها انجازات الفن السابقة فى أيدهم ويطورونها الى ماهو أحسن ، ويصبحون بهذا فنانين خالدين • وهم فى الاغلب يفقدون حماتهم ونصراءهم وهذا هو مبعث الاسطورة التى تقول ان الفن العظيم « لايقدر اطلاقا فى زمانه » • وفى الفن الهولندى حدث تحول سريع الانتقال من التفاؤلية الفجة الىالنظرة الناقدة ، أى حدث الانتقال من الفنان «الناجح» الى الفنان « الذى لا يلقى تقديرا » •

لقد حارب فرانز هالس Franz Hals (حوالى ١٥٨٠ ـ ١٦٦٦) مع المليشيا الهولندية • وتظهر لنا مجموعة لوحاته العظيمة للهيئاتالعسكرية وضباط الميليشيا أن النواب الهولنديين يقودون بالفعل القتال من أجل الاستقلال • وقد التفت أيضا لتصوير الشعب وهناك لوحات عزيزة للأطفال الهولنديين فى أعماله• وقرب نهاية حياته ، وكان هو نفسه مفلسا ومعدما ، رسم أفراد الشعب الذين نسيهم النوابالاغنياء ، لقد رسم الفقراء والمسنين والمنبوذين •

أما القمة التى تتوج قرنا من الفن فهى رامبرانت Rembrandt (١٦٠٦ ـ ١٦٦٩) الذى كتب عنه فرومنتين Fromentin انه « عقل مملكته هى مملكة الأفكار ولغته هى لغة الافكار » (١٣) وهو فنان ذو غنى

---

(١٣) أ • فرومنتين : « أساتذة الماضى » لندن ، ١٩٤٨ ، ص ٢٣٣ •

هائل ، فتكاد أعماله تشمل كل نوع من الفن الهولندى فى زمانه ،ولوحته « الرقابة الليلية » هى صورة جماعية للميليشيا البورجوازية بأسلوب هالز • ومناظره الطبيعية ـ وخاصة فى لوحاته وأعماله الحفرية ـ بهـا احساس بالبساطة المتناهية والواقع المكتمل ومع ذلك فالشكل محكم ورائع وبه رؤية متسعة لا تأتى الا من فكر على غاية فى النضج ومن محبة للطبيعة • ولوحاته التى صور فيها الشخصيات تعطينا نكهة كاملة للحياة القومية بما فى ذلك الثراة والموظفون والمثقفون والاطباء والتلاميذ والاطفال وحوذى نائم وخادم تكنس وفلاحون وشحاذون •

وقد احترم رامبرانت زملاءه الفنانين واشترى أعمالهم ، وكان فى الواقع أحد هواة جمع التحف الحصيفين • وعندما زجره زملاؤه من رجال الاعمال لرفعه السعر فى المزادات وألصقوا به صفة الفخفخة الكاذبة وأشاروا الى أنه كان يستطيع أن يساوم من أجل ثمن أدنى بكثير أجاب بأنه « يأمل أن يرفع من قدر حرفته » .(١٤) ولم يكن الفن بالنسبة له ـ كما لم يكن بالنسبة لميخائيل انجلو ـ حرفة أو عملا •

وقد عرف فى بداية حياته الفنية كأستاذ بارع فى رسم صـور الشخصيات ورسم قصص من الكتاب المقدس ، ثم أصبح واحدا من بين أغلى الفنانين أجرا فى هولندا • ولكن وسط صور الشخصيات والفن الدينى سرعان ما تنشأ المشكلات • أولا ما هو رسم الشخصية ؟ لقد رفع رمبرانت هذا السؤال والتناقض الذى به للذروة • لقد رسم صورا عديدة للشخصيات من الاغنياء ، ولما لم يكن فى المستطاع ابراز شعورهم بطائفتهم وتقديرهم لذواتهم واختلافهم عن بقية البشر فى الوجوه والاجسام ، فيجب ابراز هذه الأمور فى زيهم • وهذه الصور التى رسمها للشخصيات ـ والتى تكاد تسمى بـ « صور الشخصيات من خلال الازياء » مثل صـورة مارتن داى وزوجته ـ هى أعمال رائعة • ولكن يبدو أن رمبرانت سأل نفسه اذا كان يريد أن يكون رساما للأزياء أم رساما للشعب • ولكى يحقق المسألة الأخيرة كان عليه أن يلتفت للناس الذين لا يعبؤون كثيرا بكيف يعرضون وجهة نظرهم على العالم ، وللناس الذين تكشف صـورهم القلق والآلم والتساؤل والشك وعلامات المعاناة • وهكذا نجده يرسم أيضا فى أوائل حياته صورا شخصية له ولأسرته مختلفة تماما فى المحتوى والشـكل • وهناك صورة قديمة لوالدته مثلا وقد رسم حجرها بخط منحن بسيط وفيه

---

(١٤) أ • ميشيل : « رمبرانت » لندن ، ١٩٠٣ ، ص ١٩٤ •

يستقر كتاب مرسوم عجيب ، ونجد الرأس من فوق يطل على منظرين ، والتكوين الحلو يطل من الانسان · وفى هذه الصور الأكثر صميمية تكون معالجة الوجه بطريقة مختلفة · وهو فى رسمه للأغنياء كان عليه أن يبرز الفردية فى شكل هذه الملامح التى تحدد بقوة النواحى المتفردة من شكل الجبهة وعظام الوجنتين والعينين والذقن · غير أنه فى الصور الأكثر صميمية يقدم انسانا متحققا كاملا وفى الوقت نفسه يبرز الخصائص التى تربط الناس معا وتجعلهم قريبين بعضهم من بعض فيبسط التفاصيل ويلقى بظلال عميقة على الجبهة والعينين وينغم الخطوط الخارجية ويستخدم الضوء والظل بطريقة عميقة أو يبرز الضوء من الظل ويعلى من شأن بعض تفاصيل الوجه والجسم ويعتم الاخرى ويبرز الانسانية المشتركة ·

وبدءاً من سنوات ١٦٤٠ تخلى رمبرانت عن رسم صور شخصيات البارزين فى المجتمع » فيما عدا أصدقاؤه الذين يرغبون فى أن يرسمهم كما يراهم · ولم يكن يضايقه أنه وهو يفعل هذا انما يجعل دخله ينخفض تماما · وبدأ يتزايد التفاته للفقراء والمسنين و « النكرات » والناس المضطهدين · وهو بتنعيمه للناحية الفردية لم يحقق ضبابية بل حقق التصوير النفسى الفنى للشخصية وذلك بكشفه الغطاء عن الخطوط التى حفرتها الحياة القلقة فى الوجه وبدراسة أشكال القلق والشكوك والقوة والكفاح ضد البؤس والكشف عن أرق المشاعر وأدقها · ويظهر الناس أكثر غنى كأناس وأكثر عمومية مما يبتعث استجابة لدى جميع الآخرين الذين يتألمون والذين تناقضت أفراحهم لتذكرهم ما فقدوه ·

ولا يعنى هذا أن نقول ان الحزن هو النغمة السائدة · فهو يرسم أيضا الضحك والرقة والمحبة والفرح فى الحياة · لكنه قام ــ من خلال الثورة فى الفن ــ بخطوة جديدة فى اضفاء الطابع الانسانى على البشر · فهو يكشف عن الانسانية والطبيعة الواقعية ومن ثم يكشف عن المجال عند الفقراء والمستهزأ بهم والمنبوذين · ولقد أعلن للأغنياء أن الفقراء مثلهم وقد أثار هذا نفسه مسألة اجتماعية · اذا كان كل الناس اخوة فهل يمكن أن يترك انسان أخاه فى حالة مسغبة ؟ هل يمكن الانسان أن يبيع ويشترى انسانا زميلا ؟ ولقد تبدل الفن بعد رمبرانت ، فلما كان قد فتح العيون ذات مرة فانه يصبح من المستحيل رؤية الانسان بطريقة أخرى ويظل هو نفسه انسانا ·

ولقد سار شوطا أبعد فى سنواته الاخيرة · فهناك الصور المتلاحقة التى رسمها لنفسه ، فحتى يمكنه أن يتعلم كيف يفهم الآخرين عليه أن

يجرب فهم نفسه • وهناك صور تصور الاردية بطريقة مضحكة عندما يجعل شحاذا عجوزا يرتدى ثوبا وعمامة فاخرين أو يصور عجوزا مضطربا وهو يلبس خوذة محارب براقة كما فى لوحته « العجوز والخوذة » وفى برلين يسمونها « أخ رمبرانت » فيقدم هنا تناقضا حادا مريرا بين الخوذة الذهبية التى تكشف عن الغنى والوجه المتغضن بالشقاء من تحتها وبين تفاهة الثوب والزى اللذين يجعلان بعض الناس يختلفون عن غيرهم ، كما يثير سؤالا ساخرا عن عظمة الحرب نفسها •

وفى المناظر الاولى التى رسمها لبعض قصص الكتاب المقدس نجد شيئا من روبنز فى قلقه الدرامى ، ولكنه ـ حتى فى هذه اللوحات ـ يتمعن للغاية فى تصوير خصائصها فهو منشغل من قبل بالمشكلة الاخلاقية ألا وهى الصراع بين الخيرين والاشرار كما أنه منشغل بسيكولوجية مرتكبى الشرور • ومن الأشياء النمطية على هذا دراسته لدليلة فى لوحته « زفاف شمشون » وفى لوحة يهوذا وهو يرجع الثلاثين قطعة الفضية • وفى هذه المناظر الدينية نجد أيضا تصويرا رقيقا للشخصيات الواردة فى الكتاب المقدس لتبدو فى صورة أفراد الشعب الهولندى العادى • ولوحته « العائلة المقدسة » هى تصوير نمطى لأسرة عاملة ، حيث الام الشابة تهز مهد الطفل على حين ينظر الاب أو يقطع الخشب ، والملائكة المرسومة فى أعلى اللوحة هى التى تدل وحدها على أن هذا ليس كوخا هولنديا • ويظهر لنا فى لوحة « استراحة يوسف فى تبلهيم » ما يكاد يكون شحاذين أو متجولين نائمين فى شوارع أمستردام • انه لا يريد أن يجعل من الكتاب المقدس كناية عن الحياة الهولندية ، ولكنه لما كان فنانا متدينا عميقا فقد رأى الكتاب المقدس على أنه « كتاب الفقراء المقدس » وقد تسلل هذا الشعور فى مئات من لوحاته ورسوماته وأعماله الحفرية التى تتناول الكتاب المقدس• وقد سميت المناظر التى رسمها رمبرانت للكتاب المقدس بـ « الكتاب المقدس البروتستنتى » غير أننا نجد هذه المناظر على هذا النحو وعلى نحو أكبر من هذا حيث توجد صراعات كامنة عميقة فى اللاهوت البروتستنتى • وتفكيره قريب من تفكير أستاذ اللاهوت الهولندى ذى النزعة الانسانية يعقوب أرمينيوس Jacobus Arminius (١٥٦٠ ـ ١٦٠٩) الذى حارب ضد الاعتقاد فى الساحرات وضد التعصب والتزمت الكلفينيين •

ونحن نجد أن بعضا من أعظم المناظر الدينية التى رسمها رمبرانت هى أعماله الحفرية التى أبدعها عندما ابتعد عن الاغنياء من الحماة والنصراء

ومن هذه الاعمال « المسيح يعظ المرضى » و « هذا الانسان » و « ابراهيم واسماعيل » . وفى أعماله المتأخرة التى استمدها من الكتاب المقدس فى سنوات ١٦٥٠ وسنوات ١٦٦٠ نجد أن موضوعات مختلفة قد تسللت الى هذه المناظر . فقد قل اهتمامه بالموضوع السابق « الخير ضد الشر » وهو تقابل بسيط يلائم الأيام الأولى منعهد الوحدة والكفاحالهولنديين لرفع علم الحرية ضد الغزو والطغيان . وهو الآن يرسم أعمالا حفرية عن البطارقة والناس ذوى المركز والسلطان مثل الملك بول والملك داود هامان وغيرهم . وهو يصورها علىأنها شخصيات مأساوية ممزقةقلقة للغاية متأملة ومفكرة ويبدو كما لو كان يفكر فى القادة الهولنديين أنفسهم الذين قادوا الكفاح من أجل حرية هولندا وهم الآن فى قبضة أولئك الذين أطلقوا يدهم للحركة والذين أصبحوا مستغلين ويشنون الحروب التجارية والاستعمارية . انه لا يراهم على أنهم أشرار ، بل يراهم على أنهم أناس حيارى تمزقهم الصراعات وهم فى قبضة القوى التى لا يفهمونها تماما ، ورمبرانت نفسه لم يجد أى حل عملى .

وهكذا أثار لمبرانت فى حدود المسائل الخلقية نقدا اجتماعيا عميقا لعصره وقد واجهه بما فيه من تناقضات . انه وهو أعظم واقعيى القرن الذى صور حياة الامة وصور أرضها وأناسها من جميع الطبقات ، التفت أيضا الى الوسائل غير الواقعية والاساطير والرموز الدينية ليغرق فى المسائل التى لم يستطع أن يجيب عليها واقعيا ، ولهذا لا يمكن عرضها فى معالجة واقعية . وهذه مسألة نمطية بالنسبة للفنانين الكبار الذين ساعدوا على تحطيم النظرة الاقطاعية ونشوء نظرة جديدة للوجود . انهم واقعيون نقديون لأن قادة التقدم ، أولئك الذين أطاحوا بالاقطاع « المحررين » الذين يمثلون « المجتمع كله » هم أنفسهم المستغلون وهم أنفسهم الذين يحركهم الشره . والفنانون لا يعرفون كيف يحلون هذه المسألة ، غير أنهم يثيرون المشكلة ويعطون للعصر وعيا بالنفس ويهزون الثقة فى صواب ما يفعله الزعماء وعليهم أن يلجؤا الى الطرق الرمزية كسلاح فى فنهم ، أما السلاح الآخر فهو التقدم العظيم فى الواقعية نفسها : تصوير العالم الواقعى كما هو والنفاذ الى قوانينه واضفاء الطابع الانسانى عليه والكشف عن جماله . وكما كان الحال عند تيتيان أو ميخائيل أنجلو فكذلك الحال عند رمبرانت وأعظم أساتذة الفن الرمزى ليسوا هم الاخصائيين فى الأداة الفنية ولا أولئك الذين يتجنبون الواقع ، بل أولئك

الذين هم أيضا واقعيون عظـام ، ويسـتخدمون الرمز كضرورة تاريخية تتطلبها الحدود القاصرة للعصر .

ورمبرانت هو أسـتاذ فى استخدام الطـــلاء . انه ليس هاويا من هواة الفن ، ولكنه بنفاذه فى رؤية الطبيعة والواقع يشيد تناولا بارعـا للخط واللون يمثل عقله وعينه ويديه و «صوته» ـ ان جاز لنا القول ـ ومع ذلك يبعث فينا شعورا كاملا بالحياة الواقعية . ولا يوجد تناقض هنا الا فى عقول « التجريديين » المحدثين الذين يزعمون أنهـم « حرروا » « الأدوات » أو « خامات » الرسم بالتخلى عن الطبيعـة مسـتخدمين اللون والخط بالفعل بطريقة أكثر فجاجة عما فعل الأساتذة الواقعيون الـكبار . ان رمبرانت فى عصره ، قام على غرار آل جريـكو وفيلاسـكيز وروبنز بتفتيت اللون فى يديه ثم ركب عناصره مرة أخرى . ويبدو لونه الغامق الممتاز كما لو كان سيختفى كلون ليذوب فى الضوء مع وجود تدرجات لا نهـائية لنغمة اللون . ويبدو اللون وهو يظهر الى حيز الوجود شكل الرسم بما يلتقطه من الظلال . ولن نتمكن الا بالفحص الدقيق من أن نتبين بأية حرية وفهم للون يجب استخدامه لتحقيق هـذا « الاختفاء » وبأيـة « فرقة موسيقية » قد خلق البقع واللمسات البسيطة للأحمـر والذهبى والأزرق والبرتقالى ونجد لمسات رفيعة للفرشاة مع وجود خطوط لونيـة أكثف وايقاعات لمسات الفرشاة نفسها التى تتحد لخلق هذه النغمـات والخيوط المتألقة للضوء .

هو ينوع شكله تنويعه لموضوعاته وهو شكل رائع لا فى خطوطه الخارجية الحادة بل فى الجرم والطبيعة الحية للشخصيات الانسـانية التى يكشف عنها وهى تبرز للحياة من وسط الظل ومن وسط الفراغ الذى يحيط بها . وهذه الشخصيات ينظر اليها دوما ما بعين تبحث عن أشـد الاشياء النمطية دلالة على العنصر الانسانى فيها وما يجعلها قريبة لقلب الانسانية كلها . لقد أثر وأثار عقل الانسانية شأن الفنانين الكبار القليلين فى التاريخ ، وما تبرهن عليه عظمته هو أنه فى الوقت الذى تكون فيه السيطرة والتحكم فى أدوات الفن مسألة ضرورية نجد أنه عندما تنتهى هذه السيطرة وهذا التحكم تبدأ العظمة . ولا يمكن تعريف هذه العظمة الا بعقل الفنان وقوة وعمق وواقعية وشجاعة واستنارة فكره .

أما يعقوب فان رويسدايل Jacob Van Ruysdael (حوالى١٦٢٨ ـ ١٦٨٢) فربما قد تأثر بأعمال رمبرانت الحفرية ، وهو يرسم أقرب مايكون

مما يمكن تسميته بالمناظر الطبيعية « الكلاسيكية » . ان أعماله ليست أعمالا ميلودرامية بالمرة وهى تلائم العين ملاءمة تامة كما لو كانت قدرسمت نفسها . ومع ذلك نجد فيها رؤية عريضة ووحدة شـكلية وهى تحتوى الارض والماء والسماء التى لا يمكن أن تأتى الا من دراسة عميقة للغايـة للخطوط الخارجية للأرض وتدفق الماء ونمو الشجر واكتساء السحب بالظلال من جراء الريح . وهكذا يستطيع أن ينتقى تلك العناصر التى تبدو أنهـا ستؤثر فى بعضها بالتبادل وتعلمنا أن الطبيعة لها قوانينها التى تحددها . ومع ذلك ، وقد عاش قرب نهاية القرن توجد رصانة غريبة فى فنه ، يوجد غياب أو بالاحرى تناول عرضى للناس وهذا يدل على أن الفنان البورجوازى قد اكتشف أنه على طرف نقيض مع القوى الحاكمة فى مجتمعه .

وقد وصلت هذه الرصانة وهذا الانفصال العقليان ذروتهما عند جان فرمير Jan Vermeer (١٦٣٢ ـ ١٦٧٥) وهو يبدو فى الظاهـر على أنه مجرد رسامهولندى ممتاز آخر . لقد أعطى البورجوازيين مايريدونه : مناظر الحياة التى تبين بيوت الطبقة الوسطى الصاعدة والناس وهـم يتـحدثون وهم يتلقون درسا فى الموسيقا وهم يعـدون ذهبهم والخدم مشغولون بأعمالهم . ولكن وراء هذه الطبيعة الظاهرة ، أثار بالنسبـة لنفسه المشكلة المركبة الخاصة بتتبع أشد جوانب الواقع تعرضا للفنـاء كما يبدو للعين ، ومنظور الغرفة التى تفضى الى غرفة أخرى ، ونسـيج القماش أو المعدن أو الخشب ، وأشد التدرجات تفلتا الخاصة بالضوء وهو يتدفق فى الغرفة ، وخلق « سطح » مرسوم تكون له أشد الاشكال المسطحة اكتمالا وتشابكا ومع ذلك يبدو فى العين له عمق وثلاثة أبعاد . وتسحره وتفتنه مشكلة أن يلتقط بالطلاء الانعكاس الباهت لشخص فى زجاج النافذة أو الشارع الخارجى كما يبدو من خلال نافذة بعض ألواحها الزجاجية جلية والأخرى مضببة .

فاذا نحن تجاهلنا فى رسم مثل « المرأة النائمة » الموجود فى متحف متروبوليتان للفن فى نيويورك المنظر والنظرة البسيطة ونفذنا الى السطح الملون ، فسنجد أعظم عمل باعث على الدهشة ودال على الروعة الفنية ، سنرى البراعة التى تثير الحيرة للمربعات والمستطيلات المغلقة التى تخلقها الابواب والجدران والأشكال المختلفة للضـوء وهو يسقط على الغرفة . ويبدو كما لو كان يريد أن يعطى للمجتمع فى موضوعه « حقه » ثـم ينسحب فى بقية اللوحة الى حياة عقلية خاصة به . ولا نرى فى عمله الواقعية وهى تدوب فى الطبيعة فحسب ، بل نرى أيضا الطبيعة وهى

تحلق فوق حافة التجريد حيث نجد الانشغال ب « الأشـــياء » أكثر من الانشغال بالناس وبآليات الرؤية أكثر مما تراه العين ويفهمه العقل ٠ والمشكلات التى أثارها فرمير وحلها الخاصة بالأشكال الهندسية المغلقـة التى يمكن أن يقسم فيها الفراغ المسطح هى تلك التى « اكتشفهـــا » التجريديون فى القرن العشرين من أمثال موندريان **Mondrian** غير أن فرمير يعالج هذه المشكلات بأستاذية أبرع وبطريقة معقدة أكثر من المحدثين الذين « وهبوا » أنفسهم لها ٠ والسبب فى هذا أن فرمير ليس تجريديا ولا أحادى الجانب ٠ وقد عاش فنه لأنه مغروس فى العالم الواقعى الذى درسه ببصيرة نافذة للغاية ٠ والناس الذين رسمهم ـ بغض النظر عن الانفصال الذى صورهم به ـ هم بشر مكتملون لهم عمق نفسى ولهم جمال لا يمكن أن تلتقطه سوى عين انسان يكن شعورا رقيقا للناس ٠

والهولنديون لا يكافئون فنانيهم بكرم ٠ فهالس الذى كان يعيش فى فقر منح معاشا صغيرا ٠ ووجد ستين أنه يستطيع أن يعول أسرته بشكل أفضل لو أدار ماخوراً عما لو رسم المـاخور ٠ وكف هوبيما عن الرســم وأصبح جابيا للضرائب ٠ ورمبرانت أفلس ٠ ومات ريوسدايل فى تـكية الفقراء ٠ فالنقود عند البورجوازية هى أن تدر مزيدا من النقود ٠والاقتصاد الرأســمالى يقــوم على انتاج السلع ٠ « هنا يتخذ كل شىء شكل سلعة من السلع ويسود مبدأ البيع والشراء فى كل مكان ٠ هنا لا تستطيع أن تشترى أدوات الاســتهلاك والمواد الغذائية فحسب ، بل تســتطيع أن تشترى أيضا قوة عمل الناس ودمهم وضـــميرهم »(١٥) ٠ غير أن التصوير والنحت هما سلعتان مشكوك فيهما ٠ فهما يتطلبان مهـــارات معقدة دقيقة ، والنتائج لا يمكن ضمان بيعها على الاطلاق ٠

ان عدم التكافؤ بين الفن والانتاج الرأسمالى يمـــكن تبينه اذا ثار السؤال عن قيمة الرسم ٠ وفى السوق لاتعنى القيمة سوى القيمة المالية ، القيمة التبادلية ٠ لكن ماهو الثمن الذى يمكن أن يحدد للعمل الفنى ؟ كيف يمكن قياسه ؟ ان قيمة العمل الفنى يمكن قياسها حقا بمقدار ما يبــدل الناس ويثقفهم ومن ثم فان السؤال عن القيمة التى فى السوق للعمل الفنى يشبه السؤال ـ المستحيل الجواب عليه ـ عن قيمة الانســـان أو الفيلسوف الذى يجعلنا نعرف الحياة بطريقة أكثر معقولية أو الاكتشاف العلمى الذى يغير الحياة لعدة أجيال تالية ٠

---

(١٥) ج ٠ ستالين : « الفوضوية أم اشتراكية » موسكو ، ١٩٥١ ، ص ٥٥ ٠

ويجد الفنان الحى نفسه يتنافس مع الموتى ، فمع تطور الرأسمالية تكون آمن استثمارات هى التى تتعلق بأعمال الفنانين الموتى وهذا يعنى أن أرباح الفن لا يجنيها الفنانون ، بل بائعو الآثار الفنية • فالفنانون الموتى لا يستطيعون أن يدلوا بعبارات تسبب الاضطراب للقوى الحاكمة • زيادة على ذلك فان التقدير الاجتماعى من جانب القوة المثقفة المتغيرة بالنسبة للعمل الفنى تكون فى صف الاعمال الماضية التى تعطى ثباتا وأمنا دون تغير بالنسبة للاستثمار • وحتى هذا ليس بمضمون ، فمع ازدياد سعر « الروائع القديمة » يزداد عدد الاعمال المزورة والامر كما قال أحد الدارسين بطريقة مرحة : « لقد رسم رمبرانت ستمائة صورة منها ثلاثة آلاف فى الولايات المتحدة »•

ولقد غمرت الاشادة بالاساتذة القدماء وأعمالهم ، لا بسبب قيمتهم التثقيفية بل بسبب ندرتهم وقيمتهم كسلعة ، من التربية الفنية • فنشأت « النزعة الأكاديمية » التى تهدف الى الحفاظ والاستمرار فى الانتاج وفق التراث الفنى العظيم • غير أنها تغذى فنا يحاكى فيه التلاميذ أسلوب الاساتذة القدماء بدل أن يتطلعوا الى الحياة الواقعية كما فعل الاساتذة القدماء • وأصبح هذا هو الفن المقبول رسميا •

وهكذا نشأ التناقض فى أن المشكلة الضاغطة على الفنان كانت هى تصوير حياة الامة فقذف بالفنان الخالق الى حافة الحياة الاجتماعية •وهناك شكل آخر يتخذه هذا التناقض هو أنه لما كانت الاعمال الفنية تباع باعتبارها سلعا كمالية أصبحت ملكيات خاصة • وكم يكون الامر غير ملائم اذا ما تساءلنا : ما الذى ستكون عليه دولة الادب والموسيقا اذا بيعت الروايات والسمفونيات والاوبرات مخطوطة واحدة لتصبح فى حيازة شخص واحد اشتراها ؟ واليوم فى الولايات المتحدة ، تسببت نزوة لأحد المليونيرات الامريكيين فى أن يحتفظ لديه بمجموعة من أعظم المجموعات العالمية عن الفن فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين وحرم الجمبع من رؤيتها فيما عدا حفنة مختارة ، هذه المجموعة هى مجموعة مؤسسة بارنز فى ميريون فى ولاية بنسلفانيا •

وهذا التيار يلقى مواجهة الى حد ما بعد نشوء الفن الحفرى الشعبى

وهكذا نجد أعظم فنان صور الحياة القومية الانجليزية ، الفنان الساخر ويليم هوجارث William Hogarth (١٩٦٧ ـ ١٧٤٦) الذى أبدع معظم أعماله على شكل أعمال حفرية باعها على أنها نقوش • كما رسم الفن الذى يريده بائعو الآثار وان كان قد وجد نفسه فى صراع دائم مع الأكاديميين وحلفائهم •

وأعمق تناقض بالنسبة للفن فى ظل الرأسمالية هو أنه لما كانت الطبقة الحاكمة تدعم قوتها فقد أصبحت تعارض فى تطور فن قومى حقيقى وتطوير الواقعية والتمحيص الناقد للحياة الاجتماعية واثارة الفن لمعارك الأفكار •

ففى فرنسا رسم نيقولاوس بوزان Nicholas Poussin (١٥٩٤ ـ ١٦٦٥) مناظر من التاريخ والاساطير الاغريقية والرومانية كما لو كانت تمثل على خشبة المسرح بحركات جامدة وتجمعات آلية جمالية • ويعكس الشكل الذى اتخذه فى فنه ابتعادا من جانبه عن الحياة الثقافية مع كل خط وشكل جسم وحركة تحولت الى تصميم مسطح معقد للأجزاء المغلقة على نفسها بل لقد تبلورت الفراغات بين الاشكال الى نماذج هندسية وقد تبنى هذا الأسلوب وتعاطف معه البلاط الفرنسى باعتباره كلاسية ، رسمية ، وتحولت الاساطير القديمة الى حياة حالمة للارستقراطية حيث توقف الزمن ولم يعد هناك سواد من الشعب يثير الاضطراب • وقد انحط هذا فى القرن الثامن عشر حتى وصل الى فن « الروكوكو » rococo وفيه ـ على حد تعبير والتر فريدلاندر ـ « لقد رسمت العفة والفضائل المتعلقة بها بصدور نصف عارية وأردية ملتصقة بالجسم على غرار القدماء »(١٦) وقد رسم فرنسيس بوتشر Francis Bucher (١٧٠٢ ـ ٧٠) حوريات وربات جميلات بناء على طلب مدام دى بومبادور «لايقاظ عواطف الملك انطلاقا من باعث الايحاءات الجنسية » (١٧) وقد انعكس نقد الطبقة الوسطى لبقايا الاقطاع فى لوحات جان ـ بابتيست شاردان Jean-Baptiste Chardin (١٦٩٩ ـ ١٧٧٩) الذى يفضل أن يرسم لوحات عن الطبيعة الصامتة المكونة من المواد الغذائية وأوانى المطبخ ـ التى كانت على الاقل واقعية ـ

---

(١٦) ب • فريدلاندر : « ديفيد الى ديلاكروا » كامبردج ، نيويورك ، ١٩٤٨ ، ص ٧٩ •

(١٧) ل و ج دى جونكور : « سامو القرن الثامن عشر انونسيوم » نيويورك ، ١٩٤٨ ، ص ٧٩ •

على الجنيات والابطال الاسطورية · كما رسم أيضا الناس وهم متوجهون الى أعمالهم اليومية برقة متناهية·ونظرته للحياة الواقعية بطريقة عقلية هى التى ألهمته ابداع الأشكال المعمارية القوية ·

ومع نهاية القرن الثامن عشر تفجرت قنبلة الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩ التى قهرت فيها البورجوازية قوة الدولة أولا استنادا الى موجة الثورات التى قام بها الفلاحون والشعب العامل ثم استدارت ضد اليسار لتصبح أساس ديكتاتورية نابليون وامبراطوريته · والآن بزغت القومية البورجوازية المتفجرة الملتهبة كتيار ثقافى قوى ومدمر فى القرن ·

ان القومية البورجوازية هى وجهة نظر الامة من قبل التجار وأصحاب البنوك والرأسماليين الذين يطلقون صيحة أن مصالحهم هى المصالح القومية والذين يبحثون دوما عن أراض وأسواق جديدة ويجعلون السكان يسيرون وراء منافساتهم وحروبهم التجارية التوسعية · والقومية البورجوازية تعبر عن عدائها واحتقارها للأمم « الأجنبية » الاخرى · وهى تسحق أو تضطهد الأقليات القومية داخل حدودها وتنمى نظريات القومية المتعصبة الضيقة الأفق Chauvinism والعنصرية · نرى هذا فى تأليه نابليون فى مطلع القرن التاسع عشر والمؤامرة العسكرية التى دبرت للضابط دريفوس فى القضية المشهورة باسمه فى نهاية القرن التاسع عشر · ونرى هذا فى انجلترا فى الشعور الجنونى المعادى لفرنسا فى بداية القرن وترتبط به صرخة « اليعقوبية » Jacobinism التى تلقى فى وجه كل من يتحدث عن تعاسات الشعب العامل أو الجنود العائدين من الحرب وهى صيحة لم تتوقف عن القتل والشنق ، واضطهاد الكتاب الذين يمثلون زهرة الامة الانجليزية مثل بيرون وشيلى وكيتس وهازلت ، ونرى هذا أيضا فى استعمار ونهب ايرلندا والهند · ونرى هذا كذلك فى الولايات المتحدة فى الاعمال الوحشية وتبرير العبودية وابادة الهنود والهجوم العنيف على الشعب المكسيكى عام ١٤٨٨ والاضطهاد الاقتصادى والثقافى للشعب الزنجى بعد الحرب الاهلية · ونرى هذا فى أعمال الابادة وأعمال العنف العنصرية التى حاقت بجماهير الشعب فى أيرلندا وبولندا وايطاليا وليتوانيا والمكسيك والصين والسلاف واسكندينافيا الذين كلفوا ببناء الطرق وجمع المحاصيل والعمل فى المصانع والورش ، ولكن يجب أن يقال لهم انهم لا يمتون الى الامة ·

كذلك نشأت فى القرن التاسع عشر « الحركات القومية » فى أوربا بين الناس الذين لهم أرض ولغة وحياة اقتصادية وثقافة مشتركة مثل

الايطاليين والبولنديين والتشـــيك والصربيين والمجريين والايرلنديين ممن تضطهدهم وتستعمرهم دول أخرى ويسعون للاستقلال • وتختلف هذه الحركات الواحدة عن الاخرى حســـب الظروف التاريخية ، كما تختلف في الأشكال الثقافية التى تتخذها • وهم فى الفن يحاولون ـ على العموم ـ أن يستعيدوا شيئا من الوحدة بين الفلاحين والبورجوازيين تلك الوحدة التى بدأتها الثقافات القومية الكبيرة المبكرة • وتلقى هذه الحركات احتقارا من جانب النقاد الأكاديميين فى الدول « المتقدمة » على أساس أن هـــذه الحركات « اقليمية » وليست « عالمية » •

على أن أهم شيء فى فن الدول المستقلة و « المتقدمة » هو أنه حتى هنا ، وصل تصوير الحياة القومية فى الفن الى مستوى جديد بالرغم من أنه جلب على نفسه عداء عالم الفن الرسمى • فقد أصبح الفن ينقد قوى التضخم والاستغلال والأنانية داخل الأمة نفسها بصرف النظر عن الوضع القيـادى الذى تحتله هذه القوى فى المجتمع والحكومة • لقد اكتشف هذا الفن الحياة الواقعية والتفكير الواقعى لغالبية الشعب والجماهير التى يبنى عملها الامة والتى هى دم حياتها • وهذا الفن يعبر عن صداقته للشـــعوب الأخرى المنطلقة للحرية والتقدم • كما أن هذا الفن باحتضانه للحيـاة الواقعية للشعب العامل فى الارض والمصنع انما يوسع من آفاق الواقعية ، وهـو بتعبيره عن القربى والاخاء الانسانيين ، انما يخلق غزوات جديدة للجمال• ومثل هذا الفن يشاهد فى انجلترا فى المناظر الطبيعيـــــة التى رسمها كونستابل Constable والاعمال الروائيـــــة الاولى لثاكرى وروايات ديكنز وجورج اليوت • ويشاهد فى روسيا عند كتاب مثل بوشـــكين وجوجول وتولستو وجوركى وموسيقيين مثل جلينكا وموسورجسكى •

وقد ظهر مثل هذا الفن الذى يعكس الحياة القومية والذى ألهمته حرب الاستقلال فى الولايات المتحدة فيما أسماه أوليفر لاركين Oliver Larkin « العصر الذهبى لرسم الشخصيات الامريكية » (١٨) فأعمال جـــــون ســــنجلتون كوبلاى John Singleton Copley ١٧٣٠ ـ ١٨١٥) وجلبرت ســــتيوارت Gibent Stuart (١٧٥٥ ـ ١٨٢٨) وجـــون ترمبل John Trumbull (١٧٥٦ ـ ١٨٤٣) وشالس ويلســــون بيل Charles William Peale (١٧٤١ ـ ١٨٢٧) هى فى الاساس انطلاق للرسم الانجليزى عند رينولدز وجينسبورو وروومنى • ولكن لايزال هناك

(١٨) أ و • لاركين : « الفن والحياة الامريكية » نيويورك ، ١٩٤٩ ، ص ١٢٧ •

شيء جديد هو عرض زعماء المقاتلين من أجل الاستقلال وهم يرتدون ملابس بسيطة ولهم روح ديمقراطية كما في لوحة كوبلاى « واطسن وكلب البحر » التي تظهر رجال البحر العاديين في اطار قوى وبطولى · ومما يجدر التنويه به بصفة خاصة الرسم الجميل للبحار الزنجي مع نشأة الاتجار في العبيد وصناعة الأقطان ، وكان تناول الزنجي بصدق ونبالة محرما بمقتضى قانون غير مكتوب وظل الوضع هكذا جيلا كاملا ·

وتتبدى الروح الديمقراطية الحقة للامة فى كتابات نصراء الغاء الاسترقاق المضطهدين عند فريدريك دوجلاس وامرسون وثورو وهويتير وفي روايات هاربيت بيتشر ستوو والروايات العديدة المنسية التي تهاجم العبودية التي تصور الشعب الزنجي · بانسانيته بدل أن تصوره بطريقة ساخرة · وتتبدى هذه الروح فى شعر والت ويتمان بمحبته للأرض ، وصوره الواقعية الغنية المليئة بحياة الشعب العامل وكراهيته للاضطهاد وشعور الرفاقية للشعوب فى جميع أنحاء العالم · وتتبدى أيضا عند مارك توين والرسام جورج كالب بنجام George Calb Bengham (١٨١١ - ١٨٧٧) الذى يمكن أن يسمى مارهتوين الرسم · لقد حارب ضد العبودية وبث الموضوعات السياسية فى الرسم · والتقط على قماش لوحاته حياة سكان الحدود والتجارة وما يدور أثناء الانتخابات فى المدن ، وهو يرسم صورا دافئة من القلب للشعب المتآزر فى الحياة الاجتماعية ·

وفي كل بلد فى القرن التاسع عشر نجد أن محك عظمة الفنان الفرد والكيان الفنى يصبح التصوير الواقعى للحياة القومية · ويظهر هذا أوضح ما يكون فى الرسم فى فرنسا حيث كان للفن دون أى مكان آخر منزلة كانت أرضا لمعركة شعبية كبرى من الأفكار ·

الفصل السابع

التمرّد والتمرّد الزائف

بوسعنا أن نجمع جميع خصائص الثورة الفرنسية التى هبت عام ١٧٨٩ وهزت العالم تحت هذه الحقيقة وهى : أن التعبير الأول عن روحها فى الرسم قد ظهر فى أعمال الفنان الأسبانى جويا Goya تماما كما ظهر التعبير الموسيقى الأول عنها فى أعمال الموسيقى الألمانى بيتهوفن Bethoven

أما الفنان الفرنسى البارز الذى عبر عن الثورة فهو جاك لوى ديفيد Jacques Louis David (١٧٤٨ ـ ١٨٢٥) وفى الفقرة التالية التى كتبها كارل ماركس عن الثورة نلتقى بوصف كامل لأعمال هذا الفنان :

لقد ألقى تراث جميع الأجيال الغابرة ثقله أشبه بالكابوس على ذهن الأحياء ٠ وعندما كان يلوح أنهم مشغولون باضفاء الطابع الثورى على أنفسهم وعلى الأشياء وبخلق شىء لم يكن له وجود بعد فى أمثال تلك الفترات من الأزمة الثورية ، فانهم كانوا يلجؤن وكلهم قلق الى استحضار أرواح الماضى لتكون فى خدمة مقاصدهم وكانوا يستعيرون منها الأسماء وصيحات المعارك والعادات وذلك حتى يستطيعوا أن يقدموا الرؤية الجديدة لتاريخ العالم فى هذا الرداء التيكرى الذى اكتسى بعظمة القدم وبهذه اللغة المستعارة ٠ وهكذا ٠٠ نجد الثورة من ١٧٤٩ الى ١٨١٤ ترتدى زى الجمهورية الرومانية تارة وزى الامبراطورية الرومانية تارة أخرى ٠٠٠ وعندما يكون التكوين الاجتماعى الجديد قد تأسس ، يختفى عمالقة ما قبل الطوفان ويختفى معهم العهد الرومانى القديم الذى بعث حيا ـ أى جميع البروتوسات والجراكوسات والبوبليكولات(*) والخطباء وأعضاء مجالس

(*) البروتوسات نسبة الى بروتوس القائد الرومانى الذى توفى عام ٤٣ وكان حاكم مدينة جول وقد اشترك فى مؤامرة ضد القيصر وكان أحد الذين اغتالوه ٠ والجراكوسات نسبة الى أسرة جراكوس الرومانية ، والبوبليكولات نسبة الى ببليوس فاليريوس وهو سياسي رومانى وزميل بروتوس ويقال انه مؤسس الجمهورية الرومانية (المترجم)

الشيوخ والقيصر نفسه . والمجتمع البورجوازى فى واقعيته الرشيدة يكون قد ولد شراحه وألسنة حاله الحقيقيين » (١) .

وهكذا بدأ ديفيد قبل الثـورة يقلب الكلاسية التى تدعمها وتغذيها الارستقراطية . فبدلا من أن يرسم الجنيات والأشخاص الخرافيين رسم مناظر من الجمهورية الرومانية فخلق ـ على حد تعبير فريد لاندر Friedlander « الكلاسية الثورية الحقيقية » (٢) ثم التفت الى « الواقع فلم يصور الصور الكلاسية » بل صور الأعمـال الواقعية والكلاسية التذكارية مثل صورة « جيرارد وأسرته » و « موت مارك » الذى يشبه نصبا مقاما على مقبرة بطل شـــهيد .

والشىء الذى ينقص من عظمة ديفيد الكاملة ليس افتقاره الى براعة الرسم ، بل يرجع الامر الى افراطه فى عدم نقد البرجوازية . فبســـبب اعجابه بزعماء الطبقة الوسطى ثم اعجابه بنابليون افتقد الاحتكاك بجماهير الشعب الفرنسى . ولم يتمكن فى هذه الفترة التاريخية عندما كانت الامة كلها فى حالة حركة عنيفة من أن ينفذ بعمق فى سريرة الحياة القومية . فنفتقد فى فنه وجه وطبيعة الطبقـة الفلاحية والشعب العـــامل وروح المارسيليز وبطولة الشعب العادى فى المدن والريف الذين ردوا الجيوش الغازية التى يقودها المهاجرون وزعماء الاقطاع فى اوربا على أعقابها .

ويمكن أن يقـال عن فرنسيسكو جويا يى لوسيانتس Francisco Goya y Lucientes (١٧٤٦ ـ ١٨٢٨) ـ بشكل لا يمكن أن يقال على أى فنان آخر فى عصره ـ أن فنه يجسد حياة الأمة من أعلى قمتها الى أخمص قدمها . لقد قرأ جويا الذى ولد فقيرا والذى ثقف نفسه بنفسه الى حـد كبير أعمال الانسكلوبيديين الفرنسيـين والفلاسفة النقديين من أمثـــال روســـــو Rousseau وفولتـــير Voltaire وكانت أعمــــالهم كتبا تحرم قراءتها محاكم التفتيش فى أسبانيا ولكنها وجدت فى مكتبته ولقد كان هو نفسه مثقفا كبيرا قضى على كل «كوابيس» التقاليد الماضية. ولقد وجه فنه ليعكس بطريقة مباشرة التاريخ لزمانه وهكذا ابرز مستوى جديدا من الواقعية فغير بالمثل من شكل الفن فنجـد فى فنه الاحــداث الجسام فى عصره التى هزت الامة وقد أبرزها فى اطار المشكلات الانسانية

---

(١) ك . ماركس : « الثامن عشر من بروميرلويس نابليون » المختارات ، المجلد الثانى ، نيويورك ، ١٩٣٣ ، ص ٣١٥ ، ٣١٦ .

(٢) و ، فريدلاندر : «من ديفيدالى ديكلاكوروا» كامبردج ، ماس ، ١٩٥٢ ، ص٨

والاخلاقية والسياسـية التى أثارتها وظهـرت جميع طبقات المجتمع الأسبانى فى طبيعتها الحقيقية ٠

ولقد تم انجاز الاعمال من الناحية العملية بعد أن وصل جويا الى سن الخمسين ٠ فحتى عام ١٨٩٥ عنـدما كان مدير قسـم التصوير فى الاكاديمية كان فنه بالاحرى هادئا ويتبع انموذج «التكوين السـليم» الموجود فى أواخر القرن الثامن عشر بالرغم من أننا نجـد فيه اهتماما انفعاليا بحياة القرية وتعاطفا مع الفقراء والمعذبين ٠ وكانت مثل هـذه الافكار تلقى قبولا لدى الدوائر الحـاكمة فى أسبانيا وهى أفكار كانت تعى فى بطء مشكلة التخلف الاقتصادى فى البلاد ٠ لقد أصبح جـويا الصديق المقرب للمصلحين والمثقفين البارزين فى الحياة الاسـبانية من امثـال الوزير جوفيللانوس (٣) Jovellanos وبـدأ يرسـم صـورا لشخصيات البلاط التى تعد كشفا واضحا للغبـاء الذى يرتدى الثياب الملكية ولا يفسر تقبل هذه اللوحات الا الزهو والاختيال اللذان بلا عين ناقدة لدى الملكة والملك نفسيهما ٠

ولم يعد بعد هـذه الفترة الاولى من حيـاته يهتم بـ « الشـكل المحض» أو «التكوين السليم» أو التكنيك بوسائله المختلفة الذى يعـد أحد الأسباب التى جعلت منه أستاذا عظيما فى الشكل الفنى ٠ وقد أعلن فى سلسلته العظيمة « أهواء » التى نشرها عام ١٧٩٩ ـ أعلنها صراحة ـ أنه ينقل فنه الى عوالم كانت مقصورة على الأدب ٠ «فالفنان وقد اقتنع بأن نقد الأخطاء والرذائل ـ بالرغم من أنها فى الأساس وظيفة البلاغة والشعر ـ يمكن أن يصلح كمادة موضوع للرسم ، فانه يختار من أشكال التهور والجنون الشائعة فى المجتمع كله ومن أشكال الضـيم والتدليس التى تجيزها العادة أو الجهل والمصلحة العناصر التى تبدو أنهـا أكثر صلاحية للسخرية منها وابرازها كصور » (٤)

وهذه المجموعة من أعمال النحت قوية للغاية وبها شىء من الصفات «الأدبية» فى بعضها وبها وفرة من التفاصيل التى يجب أن تقرأ بعنـاية وهذا على عكس أسلوبه الاجمـل والاكثر تركيزا فى أعماله الحفـرية المتأخرة ٠ غير أنها روائع من نوع جديد فى الفن ٠ وبعض هذه الاعمال

---

(٣) ج ٠ لوبيز ـ راى : « أهواء جويا » برينستون ، نيوجرس ، الجزء الاول صفحات ١١ ـ ١٤ ٠

(٤) ف ٠ د ٠ كلينجندر : « جويا والتراث الديمقراطى » لندن ، ١٩٤٨ ، ص ٨٥ ٠

تصاوير واقعية للحياة الاسبانية ۰ وغالبيتها أشياء خيالية رمزية قائمة على الحكم والأمثال الشعبية وهي أفكار عفوية يرددها الشعب وقد شرحها في تعليقه المكتوب عن كل قطعة ۰

وصفة الكوابيس في بعض هذه الاشكال الخيالية بالنسبة للساحرات والشياطين قد دفعت السورياليين الى اعتبارها تبريرا لـ « أساطيرهم الخالدة» و «رموز أحلامهم» ۰ غير أن فن جويا على نقيض الفن السوريالى الذى يقبل الكوابيس ورموز الأحلام واللاعقلانية كواقع أساسى ۰ومفتاح فهم المجموعة قائم فى احدى اللوحات كان المقصود بها أساسا أن تكون بدء المجموعة واسمها « هجعة العقل تنتج المسوخ » فهى تبين الفنان نائما بينما بوم الكوابيس والخفافيش والمسوخ ـ الساحرات تتعقد حوله ۰ وهدف جويا هو طرد هذه المسوخ ۰ وهو بتصويره لأشكال الرعب انما يصور الاعتقاد فى السحر والخرافات التى كانت تلوح له وهى تحطم الشعب العام وتحيط بجميع طبقات المجتمع ۰ فقد أظهر جويا بجلاء الشعب العام وهو يكافح فى ظل الأثقال المرعبة التى حطت على ظهره وترعب الهواجس الفارغة ۰ وواصل جويا عرضه لأشكال خداع الحب والحياة الأسرية بين الطبقتين الوسطى والعليا وهو يبين على حد تعبير كلينجندر Klingender موضوع الحب وقد أفسدته وأضفت عليه طابعا وحشيا قوانين المجتمع الانتهاكية التى تحول كل شيء مقدس الى سلعة فى السوق» (٥) ومضى يهاجم تكوين المجتمع الاسبانى الحاكم فيظهر بومة على كرسى القاضى وحمارا كطبيب يمسك بمعصم مريض ومحاكم التفتيش التى تضع أقفالا على آذان الناس وتغمى عيونهم ۰ وقد صور فى لوحاته فى الفترة نفسها ـ « مستشفى الأمراض العقلية » و «موكب الجلادين» و «حكم محكمة التفتيش» ـ صور بطريقة واقعية الحياة الواقعة التى تصور منها أشكال الرعب ۰ وقد تم سحب الكتاب الذى نشر فيه مجموعة أعماله « أهواء » بالقوة بعد أيام قليلة من نشره ولم يسمح ببيعه للناس الا بعد أن حلت فترة تحرر قصيرة فى ١٨٠٦ـ٧

وفى هذه النقطة لا يزال جويا مربيا عقليا يؤمن بأن «العقل» المجرد كاف للقضاء على « الجهل » والتوصل الى ظهور مجتمع عاقل وأخلاقى ۰ وقد علمته الأحداث التالية أن التقدم والتعلم مشكلتان أكثر تعقيدا ۰غير أنه لم يفقد ايمانه بالعقل والمعرفة ضد اللاعقلانية والجهل ۰ وقد كتب كلينجندر :

---

(٥) المصدر نفسه : ص ٨٧ .

«لقد ظل العقل والخيال فى حالة حرب لا تنقطع فى عقل جويا ٠ وابتداء من التخطيطات الأولية لمجموعة (أهواء) الى آخر لمسة فرشاة له يعد كل عمل من أعماله نتاج هذا الصراع ٠٠٠ وفى زمن الرجعية العنيفة، عندما كان نور العقل يناضل عبثا للنفاذ من ظلام الوضع الموئس ظاهريا فان المسوخ الخيالية التى تتولد من ضعف العقل تهاجم العقل بجنون لا يمكن افساده الا بجهد فائق ٠ وتقوم عظمة جويا فى أنه لم يسمح اطلاقا للجنون أن ينتصر عليه ٠٠٠٠ وحتى فى أشد كوابيس حياته المتأخرة المرعبة ظل يحتفظ بسيطرته على مخلوقات تخيله ٠ فهو لم يفقد اطلاقا حتى فى أشد حالاته يأسا ايمانه بالانتصار الكامل للحرية » (٦) ٠

يمثل الشكل الخيالى فى فن جويا ما لايسبر غوره ومالا يعرف ٠ ويمثل الفن الواقعى ما هو مفهوم وضوء العقل الواعى وقوانين حركة الحياة الواقعية بعد معرفتها والسيطرة عليها ٠ وعلى الصراع فى فنه ان يحول الخيال الى الواقعية وما لا يسبر غوره الى ما يمكن سبر غوره والجهل الى المعرفة والكابوس الى يقظة المخاوف المتجسدة التى تحتل العقل وتنام فيه وتمشى الى فهم جلى للصراعات فى الحياة الواقعية التى تبعث هذه المخاوف ٠

وقد رسم جويا خلال العقد الأول من القرن التاسع عشر عددا من أعظم الصور التى رسمها للشخصيات بعضها ناقدة كما فى حالة محكمة الشخصيات والبعض الآخر يمتلىء بالرقة وجميعها تعتنى بالحياة المليئة بالحيوية ٠ غير أن أحداث ١٨٠٨ ــ ١٨٠٩ تشكل بداية فترة جديدة فى فنه ٠ فقد أرسل نابليون جيوشه الى أسبانيا ونصب أخاه على عرشها وقد استسلم الملك ومعظم رجال الطبقة الارستقراطية بسهولة ٠ وقد ثار الشعب ضد الغزاة وقد صور جويا هذا فى عملين عظيمين هما «الثانى من مايو » و «الثالث من مايو» العمل الاول يبين الثورة فى المدينة والثانى يصور قيام القوات الفرنسية باعدام المتمردين ٠ وهو يتناول الآن مجموعات الناس وهو يبين خصائص كل مجموعة والتعارض بين الطبقات نفسها بتركيز لا مثيل له للسلوك والتصوير الحى لجريمة الناس فى علاقتهم ببعض التى يصدر منها الشكل الكلى للعمل الفنى ٠ ويتحدد كل فرد بصداقة متناهية وهو فى الوقت نفسه يشارك فى العمل الجمعى وكل حركة وخط للجسم ينطقان بقوة ٠

---

(٦) المصدر نفسه : صفحات ١٠١ ــ ١٠٢ ٠

ويمكن تبين الشكل نفسه في مجموعة أعماله التى جاءت بعد «كوارث الحرب» التى تصور تمرد الشعب العام الاسبانى في جميع انحاء البلاد وهم يدافعون عن بيوتهم وعائلاتهم وأراضيهم ويتم هذا الدفاع فى الأغلب بالأيدى المجردة ضد الحراب. وهي تصور أيضا المجاعة المرعبة فى مدريد. وبقعة الضوء مركزة على الانسان . وكل شىء غير جوهرى بالنسبة للموضوع الدرامى قد محى . وكل خط من خطوط الاجسام يولد شكلا يوجد بينها فى وحدة درامية أخاذه . وهى مشاقة مماثلة ـ ولكن فى الرسم والحفر ـ للتحول الذى كان يقوم به معاصر جويا ، بيتهوفن ، فى النمسا فى الفترة من ١٨٠٤ الى ١٨١٤ فى السيمفونية وشكل السوناتا. وبعض المعلقين المغرمين دائما بالبرهنة على أن كل فنان هو انسان رجعى أو على الأقل «مبتعد» و غير مشارك» يندفعون فيشيرون الى أن جويا يظهر فى صور الحـرب هذه «الوحشية عند كل من الطرفين» ولكن الناس لا يريدون شيئا أكثر من الواقعية ، وعندما شارك جويا الشعب فى كراهيته للغزاة تمكن من تصوير هـذه الأحداث بطبيعة واقعية للغاية والانجاز الجديد العظيم فى هذه الأعمال هو أن الشعب استطاع من خلال الفنان الذى انفتحت عيونه أن يفرض حياته وطبيعته الحقيقيتين فى الفن وبدأ المدافعون عن الامة بطريقة قوية كقوة محركة فى التاريخ لم تظهر من قبل اطلاقا تماما كما فعل تولستوى فيما بعد عندما أظهر الطبقة الفلاحية الروسية عام ١٨١٢ فى « الحرب والسلام » . والشعب العام وحده فى أسبانيا هو الذى أظهر جويا فى ضوء بطولى فى هذه الأعمال . ولما كان الشعب قد توجه للهجوم بأشد الطرق وحشية فانه يقاتل بكل وسيلة يستطيعها .

وكانت المقاومة وحرب العصابات التى لا تنقطع التى شنها الشعب هما اللذان سحقا الجيش الفرنسى وتمكن من النصر النهائى على الفرنسيين بقيادة ويلنجتون الذى هبط فى أسبانيا بالقوات الانجليزية . ولقد ظل جويا لفترة قصيرة فى مدريد تحت حكم الفرنسيين ثم هرب الى الخطوط الانجليزية . وكانت الفترة التالية ـ على أية حال ـ من أشد الفترات امتلاء بالخيانة المرعبة . ولقد تولد من خلال المقاومة مطلب لوضع دستور ديمقراطى وقد وضع مثل هذا الدستور فى عام ١٨١٢ جماعة من مشرعى الطبقة الوسطى الأحرار فى كادز . وكان الدستور فى الفترة من ١٨١٢ الى ١٨١٤ له وجود من الناحية النظرية . غير أن الملك فرديناند السابع وويلنجتون المحافظ لم تكن لهما مصلحة فى الدستور الديمقراطى وقد تمكن الملك بمساعدة الأشراف والكنيسة الاسبانية التى شنت حملة

ضد الهرطقة بين جزء من الطبقة الفلاحية ضد « الحاد » الليبرالية من تقويض الدستور ، وأعقبت هذا فترة مرعبة من الرجعية . ثم نفذ الدستور بين ١٨٢٠ و ١٨٢٣ مرة أخرى ولكن لكى يبطل وفى هذه المرة تم هذا على أيدى جيوش الحلف المقدس الذى حاول هزيمة نابليون بأن يسحق الحركات الديمقراطية فى جميع أنحاء اوربا .

وبعد عام ١٨٠٨ لم يعد جويا رساما جماهيريا ، فالفنان لكى يكون فنانا «رسميا» أو فنانا للبلاط يعنى أن يخدم هذه القوى الرجعية .وقد واصل جويا الرسم كما فى«الثانى من مايو»و «الثالث منمايو»والتصاوير التى وضعها على جدران كوخه . وأنتج مجموعة أخرى من الاعمالالحفرية جاءت بعد « كوارث الحرب » فأنتج « الأمثال » و « قتال الثور » وأنتج مئات اللوحات . وقد تحدث فى هذه الاعمال جميعا الى الناس الذينلا يستطيع أن يصل اليهم من الناحية الواقعية . وتكشف بعض اللوحات عن الشكوك التى امتلأ بها عقله فأظهر اله الزراعة وهو يلتهم أولاده كما أظهر رجلين لا أرجل لهما وهما يتضاربان بالهراوات . ومن المفهوم أنه يشعر بأن الشعب الاسبانى كان يدمر بعضه بعضا . غير أن مجموعة «كوارث الحرب» تنتهى باضافتين متأخرتين الأولى تظهر «الحقيقة» مدفونة بينما الناس الذين حولها فى أردية كنسية يحدقون فيها ، وتظهر الثانية (الحقيقة) وهى تنهض من جديد فتثير ذعرهم . وهو فى مجموعة(قتال الثور) يتناول الرياضة التى كانت تمارس كلعبة لتسلية الارستقراطيين قد أصبحت وسيلة يستطيع الناس من خلالها أن يكسبوا بعض المال والعظمة وذلك بفنية أعمق ومخاطرة أكبر بالنسبة لحياتهم .وان مجموعة (قتال الثور) هى خيال يشبه جويا يوجد فى الحياة الواقعية ، انها أمل وهمى للهرب من تعاسة حياة البؤس المدمرة والاضطهاد الطبقى وهذا الأمل يعطى عظمة ومالا قليلين غير أنه فى النهاية يسلبهم الحياة نفسها. وقد حقق الشكل الذىاتخذه جويافى هذه الاعمال تبسيطا أكثر وتركيزا دراميا أعمق . وقد أمضى سنواته الأخيرة بعد عام ١٨٢٤ فى منفى فرضه على نفسه وهو يرسم صورا رائعة لرفاقه الاسبان فى المنفى .

وأندريه مارلو أنموذج للكتاب الذين شوهوا جويا حتى يتلاءم مع ما ينادون به من عزلة أبدية وعقم ويأس ففن جويا فى رأيه يبرهن على أن الفن جميعه يجب أن «يقيم علاقة مع الدم والسر والموت »فالتصوير عند جويا هو وسيلة للوصول الى ما هو غامض ، وفنه هو « فن العزلة

واليأس، (٧) وفن جويا حتى النهـــاية يدحض هذا • فمن بين لوحاته المتأخرة نجـد مجموعة تصور ضـحايا محاكم التفتيش بدءا من جاليليو ومجموعة أخرى تعد دعوة للفلاحين لرفض الجهل الذى تفرضه الكنيسة عليهم • وهناك لوحة يحتمل أنها تعكس فترة الدســـتور ١٨٢٠ـ ٢٣ ترحب بـ « الحرية الالهية » وقد صــور فى مجموعة كاملة من اللوحات والتصاوير مثل مجموعة (الحدادين) العظيمة فى متحف فريك بنيويورك الشعب العامل بأكبر قدر من الدفء والقوة والتعاطف •

وهناك تماثل بين اسبانيا وروسيا فى القرن التاسع عشر ، فكل منها عبارة عن دولة ذات ماض ثقافى غنى غير انها تظل متأخرة اقتصاديا على أيدى ملكية مطلقة وأرستقراطية ملوك الأرض المتسلقين ولن نجـد فى كلا البلدين الكفاح ضد الغزوات النابليونية التى لعب الفلاحون فيها دورا قويا وهو كفاح ولد صراعاً ضد التأخر الاقطاعى داخل البلد • وكما مكنه التأخر الاقتصادى فى اسبانيا أن يستولى الانجليز على مناجمهـا وصناعاتها ، فقد رأى رأس المال الانجليزى والفرنسى فى روسيا مجالا خصبا للاستغلال الاقتصادى • لقد أطاحت الطبقة الفلاحية فى روسيا بالعبودية عام ١٨٦١ ثم ناضلت ضــد الأشكال الجديدة للاضطهاد التى ترغم الفلاحين على دفع ايجارات باهظة أو ترغمهم على العمل فى المطاحن والمصانع بأجور زهيدة • والصفة المميزة للفن الروسى الذى نشأ فى البلاد هى انتباهه للطبقة الفلاحية وموضــوعاته الاجتماعية ومحاولته الوصول الى الشعب مباشرة عن طريق التصوير •

وبعض الفنانين هم أبناء العبيد مثل أندرو فورونخين Adnrew Voronoykhin (١٧٦٠ـ١٨١٤) المهندس المعمارى الذى بنى كاتدرائية كازان فى مدينــة ســانت بطرسبرج ، وأورست أى • كيبرينسكى Orest I. Kiprenski الذى رسم صورا جذابة عميقة لزوجات الديسمبريين وهم النبلاء الأحرار الذين ثاروا ضد القيصر عام ١٨٢٥ ، وبازل تروبونين Basil Troponin (١٧٧٦ـ ١٨٢٧) الذى صور مناظر للنســـاء العاملات • وقــد حول الـكسندر ايفـــانوف Alexander Ivanov (١٨٠٦ ـ ٥٨) مناظر الكتاب المقدس الى نقد اخلاقى لعصره ونيقـولاى جاى Nicholas Gay (١٨٣١ ـ ٩٤) الذى رسم صورة مؤلمـة لمسيـح فلاح مصلوب •

---

(٧) « حولية أخبار الفن » ١٩٥١ ، ص ٥٥ ، ٧٤ •

وفى أواخر القرن رســـم الـكسندر فيريشتشاجن Alexander Vereshchagin (١٨٤٢ـ١٩٠٤) الذى اشترك فى حرب القرم صورا قوية ضد الحرب مثل «كل شىء هادىء على نهر الشيبكا» و «تأليه الحرب» فصور جبلا مخيفا من الجماجم . وقد كانت أعماله سببا فى «جذب حشد كبير من الناس بما فى ذلك الفلاحين» (٨) وفى سنوات ١٨٧٠ أخـذت جماعة من الفنـــانين تســـمى (المتجولين) Wanderers تتنقـــل من من مكان الى آخر وهى تعرض فنها مباشرة للناس . ومن بين هذه الجماعة فاســيلى بيروف Vassili Perov (١٨٣٣ ـ ٨٢) الــذى رســـم صورا خميلة لبؤس الفلاحين. وايليا ريبين Ilya Repin (١٨٤٤ ـ ١٩٣٠) الذى رســـم موضوعات تاريخية مكتسحة لا تمجيـــد فيها للبـــلاط الملكى بل وتمتلىء بتصوير بسالة الشعب وقوته كما فى لوحته (القوقاز يرسلون ردا الى السلطان) ، وفيكتور سوريكوف Victor Surikov (١٨٤٨ ـ ١٩١٦) الذى رسم تصاوير مؤثرة للغاية للمنفيين السياسيين. ومن أشد المناظر الطبيعية للبلاد جمالا وواقعية تلك الصور التى رسمها آى. آى. ليفيتا I.I. Levitan (١٨٦١ ـ ١٩٠٠) ولا محل هنا للثقافة « الغربية » نظرا لأن هذا الفن بانسانيته العميقة واحساســه بالمسئولية الاجتماعية ودعوته للوضوح المطلق وامكان أن يفهمه الشعب لم يصبح جزءا من المعرفة العامة .

لقد أصبحت فرنسا فى القرن التاسع عشر المركز الذى ثارت فيه المعارك النظرية بشأن الفن ، تلك المعـارك التى أثرت فى أوربا كلها . وأولى هذه الحركات التى كان لها تأثير دولى هى «الحركة الرومانتية» التى ظهرت فى فرنسا فى أواخر سنوات ١٨٢٠ وارتبطت بالتمرد السياسى ضد حكم الطغيان الذى مارسه شارل العاشر ملك البوربون . وازدهرت هذه الحركة بعد ثورة ١٨٣٠ التى وسع فيها الملك « البورجوازى » لويس فيليب نوعا ما قاعدة أصحاب البنوك ورجال الصناعة الذين حكموا فرنسا فى ظل الملك شارل العاشر .

ولفظ «الرومانتى» ـ الذى كان ينطبق على الفن فى الفترة من ١٨٣٠ الى ١٨٤٨ ـ ملىء بالتناقضات شأن لفظ «الباروك» الذى كان ينطبـق على فن القرن السابع عشر . ونحن نجد فى الشخصية الرئيسية للرسامين « الرومانتيـــين » الفرنســـيين ايوجـين ديلاكروا Eugene Delacroix (١٧٩٨ـ١٨٦٣) وأسلوبه قريب الصلة بأسلوب روبينز الذى يعارضه.

---

(٨) ت . ت . رايس : « الفن الروسى » ١٩٤٩ ، ص ٢٤٦ .

وقد حمل الأسلوب «الرومانتى» فى تلك الفترة على صفات فن «الباروك» الذى يدور حول الحركة الجياشة للأشكال فوق قماش اللوحة ولمعان اللون ولمسة الفرشاة المعبرة والشكل « المنفتح »حيث لا يكون هناك تحديد ثابت للخطوط الخارجية وتبدو كما لو كانت تتحرك فى مناظر غامضة أو وراء حافة القماش • ففى الفن الرومانتى عمق أقل وفخامة أقل وميل أكثر فى المنظر للاقتراب من سطح القماش عما كان فى فن الباروك • ولكن ليس هذا مظهرا لارتداد (دائرى) الى أسلوب قديم بل هو بالأحرى انعكاس لحركة ديلاكروا الخاصة التى تبتعد عن الحياة الواقعية • فهناك مبالغة فى (دراما) الرسم والخط الدوار والأضواء والظلال المتألقة لتحل محل الدراما المكتشفة فى الحياة • أو أن الدراما موجودة فى مناظر العمل العنيف مثل صيد الحيوانات والمعارك أو المناظر الغربية الخاصة بشمال أفريقيا والشرق أو تصاوير آشبه بالاحلام لشيكسبير وجوته ودانتى • وقد رسم ديلاكروا أيضا صورا نفاذة مثل لوحة شوبان • وتكشف لوحته المبكرة •• مناظر من مذبحة تشيوس » تعاطفه مع الشعب الافريقى وصورته عن القتال وراء المتاريس » الثامن والعشرين من يوليو ١٨٣٠» هى احتفال بثورة ١٨٣٠

وبالفعل نجد أن «الرومانتية» الخاصة بفترة ١٨٣٠ هى دورة خاصة بنتها حركة أكبر تولدت من الصراعات الثورية فى نهاية القرن الثامن عشر • فقدحدث تصور لرؤى كبيرة عن التطور والحرية الانسانية الى درجة أن هذه قد ظهرت من أحداث الحياة الواقعية والامكانيات التى تكشفت ، ولم يكن هذا الحلم والصفة البصرية متعارضين مع الواقعية •

لقد كانت «رومانتية ثورية» مرتبطة بالواقعية • وبهذا المعنى يكون جويا ـ شأنه شأن بيتهوفن ـ واقعيا أساسا مع وجود صفات رومانتية • ومثال رومانيى ١٨٣٠ الشاعر الثورى بيرون • وأحد جوانب الحركة الرومانتية فى سنوات ١٨٣٠ هو أن تصبح فرنسا مركزا للمهاجرين واللاجئين الهاربين من الرجعية فى بلادهم • وقد جاء هنريخ هاينى Heinrich Heine من ألمانيا وآدم ميكيافيتش Adam Mickiewicz وفريدريك شوبان Frederic Chipin من بولندا • وبدا أن الرومانتية و «الحرية» مرتبطتان بطريقة لا انفصام فيها •

ومع هذا كان هناك اتجاه مع ديلاكروا والشخصيات الأخرى فى سنوات ١٨٣٠ يرى «الحرية» على أنها تفكك وتحلل الفرد من الروابط الاجتماعية • ولهذا ارتدوا الى نظرية «الفن للفن» وهى نظرية يأتى فى

مقدمة مبادئها صفة متحدية تنادى بابعاد الفن عن قيود وحيل المجتمع البورجوازى الرسمى • فقد اتحد الرسامون والشعراء والموسيقيون معا كما لو كانوا فى رابطة اخاء سرية ضد بقية المجتمع • ولكن رؤية الحرية على أنها «استقلال» عن جميع الموضوعات الاجتماعية والاخلاقية والسياسية ورؤية حرية الفرد على أنها «استقلال» مماثل عن الحياة الاجتماعية انما يقدمان « حرية » لا توجد الا فى أرض الاحلام والرؤى بينما تزداد قيود السوق البورجوازى فى الحياة الواقعية احكاما حول الفن والفنانين معا • والخطأ كامن فى أن الأخلاق البورجوازية تؤخذ على أنها هى كل الاخلاق والنظرة البورجوازية للحقيقة تؤخذ على أنها هى كل الحقيقة • وعندما ينطلق الفنان من هذا فانما يبتعد الى هامش الحياة الاجتماعية ويقر بعجزه • ولا تعود أحلامه رؤى آملة نابعة من الصراعات الواقعية بل تميل الى أن تكون هربا من أن تكون مقابلا للقبح الظاهر والصفة الشائعة للحياة الخارجية •

ولهذا انفجرت الحركة الرومانتية الخاصة بفترة ١٨٣٠ وغرقت فى تناقضات عميقة • لقد عمق فيكتو رهوجو Victor Hugo تعاطفه الديمقراطى وزعمت جورج صاند George Sand أنها اشتراكية لكن ديلاكروا ظل يشك فى التقدم • وكان يزداد اقترابا من ج٠أ٠د٠ انجر Y.A.D. Ingres (١٧٨٠ ـ ١٨٦٧) وكان قد ثار وشن حربا ضد «كلاسيكيته» ، وعلى هذا فان ديلاكروا بجيشانه وانجر برسوماتى «الصالون» الواضحة الجميلة يميلان لنظرية «الفن للفن» ونجد عددا من أحسن الرسوم فى تلك الفترة يسير فى اتجاه مخالف عن ديلاكروا • وهكذا نجد فنا فى مدرسة باربيزون Barbizon ترسم مناظر طبيعية فرنسية وضاءة وواقعية • والمناظر الطبيعية الأولى لكورو Corot (١٧٩٦ ـ ١٨٩٥) تتميز بصفة الكلاسيكية وانفخامة والقوة وتصاويره للنساء الفلاحات تمتاز بفخامتها وعظمتها المساوية للربات الأغريقية القديمة • وقد رسم جان ـ فرنسوا ميليه Jean-François Miller (١٨١٤ ـ ٧٥) صورا رقيقة عميقة للفلاحين فى حياتهم اليومية •

ويمكن تبين ضعف الحركة الرومانتية فى أن أعظم فنانى العصر ، وفى الحقيقة أعظم فنانى فرنسا فى القرن التاسع عشر ـ أونوريه دوميه Honoré Daumier (١٨٠٨ ـ ٧٩) عاش تماما خارج هذه الحركة • وكما أنه لم تكن عنده روابط مع المجتمع البورجوازى الرسمى لم تكن له روابط بنظرية «الفن للفن» • لقد كان أكثر فنانى زمانه حرية لأنه ارتبط

بالطبقة العاملة التى لم تكن لديها أوهام فيما يتعلق ب «تحررية» لويس فيليب ومنحته قاعدة يستطيع منها أن يتحدث بجرأة وانتقاد عن الحياة الفرنسية ٠

لقد أعلن دوميه عن وجوده بسلسلة من الرسـوم الهزلية فى الصحف بين ١٨٣١ و ١٨٣٤ وكان عملاء لويس فيليب قد قاموا بمذبحة بالنسبة للشعب العامل فى ليون الذى حاول أن يثور من أجل فرنسا ديمقواطية ٠ وقد ذبح سكان منطقة كاملة عن بكرة أبيهم ويظهر لنا رسم هزلى اسمه «شارع» ترانسـنونان ، ابريـل ، ١٨٣٤» أسرة من الطبقة العاملة وقد قتلت فى غرفتها ٠ وهناك رسم آخر اسمه «لقد مات لافاييت ! حظ تعس أيها الرفيق القديم « يظهر لويس فيليب على شكل انسان سمين يرتدى قبعة عالية متآكلة وسروال متفتح وهو يطبق يديه فى حالة ابتهال بينما يتفرس بمكر فى جثة لافاييت ٠

وهنا نجد ابتعادا كاملا عن التجميد القـديم للأباطرة والملوك والارستقراطيين فالملك يصـور الآن باحتقـار شديد من زاوية أخلاق سامية ٠ وهناك طبقة جديدة تجلس فى مقعد الحكم بالنسبة لمجتمعها والمجتمع الطبقى السابق كله ٠ ولم تعـد هذه الطبقة تعبر عن أحلامها فيما يختص بعـالم الاستغلال فيه خيـالات طوبوته ٠ فأخلاقية هـذه الطبقة قائمة على الامكانية الواقعية للمجتمع القادر على أن يعيش بدون حرب وبدون استغلال طبقة لطبقة أخرى ٠ وفى قتيل شارع ترانسنونان يدخل بطل جديد الفه هو العامل الذى لم يعد تهزمه « القوى المبهمة » بل يستطيع أن يسمى القوى التى تحيطه ويعينها ٠

لم يكن دوميه اشتراكيا ٠ لقد حارب طوال حياته مع الاشتراكيين من أجل الجمهورية ومن أجل حياة ديمقراطية حقا محاولين أن يستخرجوا أشـكال الديمقراطية والبرلمانات والمحاكم من جيوب رجال الصـناعة والمال والسياسيين المؤجرين الذين استولوا على هذه الأشياء باعتبارها سلعا تشترى وتباع فى الاسواق العامة ٠ ولقد ظل دومييه طوال حياته يحتفظ بهـذا الوعى الطبقى الأساسى ومحبة الشـعب العـامل والفخار باستقلاله ومحبة الطبقة التى لاتعيش على عمل الآخرين والتى لاتريد ان تستغل أحدا والتى تتعاطف مع الصراعات الديمقراطية فى العالم كله ٠

وفى عام ١٨٣٢ سجن دوميه وسرعان ما منع من تناول الموضوعات السياسية غير أن نظرة الطبقة العاملة غير مقصورة على السياسة المباشرة

فهى تفحص ــ لاجئة الى الآراء الجديدة والنقدية ــ كل جانب من جوانب الحياة والثقافة • وقد عاد دوميه لرسم قوانين المحاكم والمسرح والمتنزهات والأسواق وحياة الفقراء وأولاد الشوارع والمنازعات البسيطة القائمة فى الحياة الزوجية البورجوازية وعجرفة الموظفين العموميين وخيلاءهم •

وكان لديه تنوع فى المزاج ، تعنيف مر لمحاولات لاجهاض العدالة والطبيعة الرجعية المتزمتة فى المحاكم ، والتعاطف الانفعالى مع الذين يعانون ، ورقة تجاه الطيبين من الناس ، والسخرية المتقلبة من الأغبياء • وكان أكثر شيئ يكرهه هو ذلك القناع الذى يلبسه أولئك الذين يحاولون أن يفرضوا أنفسهم على رفاقهم وأكثر شىء يحبه هو بساطة أولئك الذين ليس لديهم مايخفونه • وهو فى قطعه التمثيلية ــ على سبيل المثال ــ يضحك من «مناقشة أدبية» فى الشرفة التى تنفجر فتصبح نزاعا شديدا • وهو يظهر شاغلى المقصورات الذين يبكون فى الفصل الخامس من التراجيديا أو يرتعدون من الرعب عندما ينكشف أمامهم مصير غامض على حين ينام طفل خلال انفعالات الكبار المدمرة • وهو يصور الناس فى معرض وقد كتموا أنفاسهم وهم يشاهدون مجرى ميلودراما كئيبة ويبين كيف أنهم غارقون تماما فى صراع الخير والشر مهما كان الشكل الفنى مزيفا مصطنعا أو يظهر فى روائع التشخيص المزدوج الممثلين فى محاولات جاء الدراما الكلاسيكية وهو يحاول أن يصبغ وجوههم بالبطولات التى تتكلبها خطوط أجا ممنون أو فيدر أوسيد •

ولم يستطع دوميه أن يكون بمنأى عن السياسة ، فقد أطاحت ١٨٤٩ بالملكية الفاسدة من الوجود • غير أن البورجوازية الخائفة وقفت ضد الشعب العامل الذى كان أفراده فى جبهة الثورة التى منحتهم أعمالا تخفف عنهم عبء الحياة ، ثم قامت البورجوازية بطردهم من العمل ولفظت بهم الى الشوارع وطالبت بأن تحقق الجمهورية وعودها وتستبعدهم • ونتيجة لهذا وقعت الجمهورية نفسها فريسة لويس نابليون الذى جعل من نفسه أول رئيس ثم الامبراطور نابليون الثالث ودفع البلاد الى ست حروب فى خلال عقدين من السنين •

وقد وقع بعض المثقفين الفرنسيين مثل بودلير فى يأس كامل • غير أن دوميه تحرك بشجاعة لمهاجمة نابليون الثالث نفسه فأحيانا يظهره على أنه طاغية وقاتل متوحش وأحيانا يظهره على أنه « شهم » مختال تافه كما فى تمثاله « راتابويل » • وقد شن فى الفترة من سنوات ١٨٥٠ الى

سنوات ١٨٦٠ هجوما على الجنون الذى يدعو الى الحرب كما هجا الدبلوماسيين المراوغين الفاسدين ومنتجى الأسلحة والذخيرة الشرهين . وقد طلب الشعب الايطالى الذى يكافح من أجل الديمقراطية والاستقلال فى ١٨٤٨ ـ ١٨٤٩ المعونة من الجمهورية الفرنسية . وفى ايطاليا طلب السياسى المستهتر تيير Thiers أن يقوم جيش فرنسى بضرب مدينة روما بالمدافع لاخماد حركة الشعب الايطالى . غير أن دومييه تبنى قضية الحرية الايطالية ـ كما فى الرسم الهزلى الرائع « العملاق يستيقظ » الذى أبدعه ـ فأظهر فلاحا ينهض من على الأرض وهو يزيح الأقزام من حوله . وكان حب الحرية من أجل الشعب الفرنسى يعنى عنده احترام حرية واستقلال جميع الشعوب الأخرى .

والشيء الذى جعل دومييه أعظم فنان فرنسى فى زمنه هو أنه جسد فى فنه ـ أكثر مما فعل أى فنان آخر ـ الحياة القومية فى فرنسا . حقيقة اننا لا نجد أعماله كلها رائعة تلك الأعمال التى وصلت الى أربعة آلاف رسم هزلى وما يقرب من مائتى لوحة ، غير أننا نجد فيها ابرازا للصور الحية للشعب لاعطاء الأمة الفرنسية وعيا بذاتها كما يشكلها التاريخ وكما يساعدها هذا الوعى الخالص على تشكيل التاريخ

وأسلوب دومييه له اتساع كبير متنوع . فيمكن أن يكون رسمه حادا وصارما عندما يصف اللاانسانية ويكون ناعما ورقيقا عندما يبتعث الانسانية . وأسلوبه فى التصوير يشبه أسلوب رمبرانت ولكن ببساطة أعمق ، وهو أسلوب يكشف فى الناس الشيء الأكثر عمومية فيهم والذى يربطهم بالآخرين . وربما يستحيل جعل الفن أكثر بساطة من هذا ، ومع هذا فهو يحتفظ بالفخامة والاحساس بالواقع الناطق بالصور الانسانية . وهناك جانب خاص فى فنه هو الأسلوب الفكه . فنحن نجد فى دومييه مرة أخرى مثالا على الحقيقة التى ترى أن الأساتذة الكبار القادرين على الأسلوب الرمزى هم الواقعيون العظام وهم يستخدمون الرمز كأداة مساعدة ضرورية .

ان الرسوم الكاريكاتورية والرموز السياسية عند دومييه ليست واقعية فى منهجها الا أنها تمتد بجذورها فى الواقعية من حيث أنها قائمة على الملاحظة الثاقبة للحياة . وطريقة الكاريكاتور ليست فى تأكيد أكثر الأشياء عمومية وشمولا فى الموضوع ، بل فى أشد النواحى الفردية فى الطبع وأكثرها دقة فى وصف المظهر أو السلوك . والمبالغة ، أى ابراز بعض الصفات بشكل ساخر ، تثير فى عقل المشاهد صورة مناقضة

لشخص سوى ومن هنا تحدث النقطة الانتقادية • وبالمثل يؤسس الرمز الفكه نفســه على موقف حقيقى معــروف للمشاهد لكنه يقيم على أساسه شيئا مصطنعا ، استحالة متعمنة ، نقيض ما يريد أن يقوله بالفعل • وعندما يمسك المشاهد بهذه « الاستحالة » يقلبها رأسا على عقب فيرى الموقف المعقول الذى هو عكس المجـــال الموجود أمامه • ومن ثم يخلق المشاهد انطلاقا من خبرته واستعداده لتعكير الحقيقة الصامتة ويسقط فى الفخ الذى نصبه الفنان متعمدا ويخرج منه • ومن هنا يأتى الضحك حيث أن الضحك هو علامة على البهجة فى الابداع الجمالى ، وفن الكوميديا هو أن يجعل المشاهد نفسه يؤدى الدور النهائى فى الابداع بأن يعيد تنظيم العقدة ويملأ الحلقة المفقودة للواقع من حياته الخاصة ويحول ما لا معنى له الى شىء له معنى ومن ثم يتعلم شيئا جديدا • وعلى هذا فهو اتصــال شعبى عام ومع هذا فهو شبه سرى ولا يكون مشروعا الا لأولئك الذين تجعلهم الخبرة والمشاركة الانسانية راغبين فى التعلم •

ويكشف أحد الرسوم الهزلية الشهيرة لدومييه عن ثلاثة أنصــبة تذكارية قد أقيمت لمخترعى المدفع والبنـــدقية والقنبلة ويظهــرهم وهم يحتضنون اختراعاتهم بشدة • ومشاهد الرسم الهزلى الذى يصدمه هذا الوضع • انه يتساءل لماذا يجب أن يمنح هؤلاء الناس أنصبة تذكارية ؟ ولماذا لا تكون هناك أنصبة تذكارية بالفعل لأمثال هؤلاء المخترعين ؟ هل السبب يرجع الى أن اختراعاتهم هى أدوات للحرب ولدمار الناس ؟ ولكن ألا يلقى هؤلاء الناس تكريما بالفعل فى الحياة الواقعية من جانب الأغنياء الذين يحصلون على التبجيل والفائدة المثمرة من اختراعاتهم ؟ فكم هى الحرب مرعبة ، وكم هم أولئك الذين يربحون من الحرب مرعبين وكم هو النظام الاجتماعى الذى لا يندد بهم وبمخترعاتهم غير انسانى !

وتبرهن حياة دومييه على أنه فى الوقت الذى تنتهك فيه الدوائر الحاكمة الديمقراطية ينشأ فن عظيم يقف موقف المعارضة من تلك الدوائر• ويؤكد هذا الفنان العظيم برز بشكل كبير فى فترة الامبراطورية الثانية ألا وهو جوستاف كوربيه -Gustave Courbet (١٨١٩ ـ ١٨٧٧) فقد تحـدى الامبراطور نابليون الثالث والفن الأكاديمى الرســمى الذى يرعاه الامبراطور • وعندما رفض الصالون الرسمى فى عام ١٨٥٥ أن يعرض ما يعده كوربيه خير رسومه افتتح معرضه الخاص المنافس • لقد افتتح مدرسته الخاصة فى الرسم حيث يعلم ما سيعرف بعد هـذا بين النقاد فى ذلك الوقت باسم « الواقعية » •

لقد كانت هذه هى المرة الأولى التى يستخدم فيها المصطلح اشارة الى حركة فنية ، وواقعية كوربيه فن ذو أوجه متعددة يرتبط فى جانب منه بالمجادلات الخاصة بعالم الفن فى عصره · وهو ينادى بالفعل : « يتكون فن الرسم من الاقتصار على تقديم موضوعات مشاهدة ومحسوسة بالنسبة للرسام » · وهو يعارض عادة رسم المناظر التاريخية القديمة أو المخلوقات الأسطورية ويقول : «ان الفن التاريخى هو بجوهره الخاص فن معاصر»(٩) وهو يرفض نظرية « الفن للفن عند الرومانتيين ولا يرى فيها جدوى ويتخذ له موقفا كمواطن « لست اشتراكيا فحسب ، بل اننى أيضا ديمقراطى وجمهورى ـ أى مؤيد لكل ثورة ؛ وزيادة على ذلك فاننى واقعى خالص وهذا يعنى اخلاصا متناهيا للحقيقة الصادقة vérité vraie (١٠)

غير أن رسم « أشياء محسوسة » ليس بالضرورة فنا واقعيا ، فقد يؤدى الى الطبيعية · وما قام به كوربيه بالفعل هو أنه أخذ كل جانب من جوانب الفن الأكاديمى الرسمى فى عصره وقلبه · وأول شىء نجده هو أن هذا الفن الأكاديمى يدعى أنه فن « أخلاقى » ومدافع عن « المجتمع » للغاية وذلك باضفاء الطابع الأخلاقى التافه على الاستعارات الفنية · أما كوربيه فانه أعطى عنه نزعة أخلاقية حقيقية ومحتوى اجتماعيا صادقا كما فى لوحته « مكسرو الأحجار الذى صور فيها الأعمال التعسة التى تعطيها « جمهورية » ١٩٤٨ ـ ١٩٤٩ للعمال المتعطلين · ولقد جمع فى لوحته « الدفن فى أورنانز » على القماش الناس النمطيين لقريته وأعطاهم قوة وكرامة بطوليتين وقد نظمهم وهم يسيرون فى موكب حزين· وهذا هو كوربيه فى أقصى عظمته وهذه هى الواقعية الأصيلة التى تجسد التفكير العميق عن الحياة · وثانى شىء نجده فى الفن الأكاديمى الرسمى هو تظاهره بأنه فن « كلاسيكى » برسمه للمتجردات أو شبه العرايا الداعرات وقد ارتدين أقنعة كأشكال أسطورية · وقد عارض كوربيه هذا فرسم العاريات المتجردات التى رسمها بقوة ودقة نقلا عن موديلات لكنه رسمهن بأوضاع لا تدعو للاثارة كانت انقلابا على الموضوعات الكلاسيكية· وهى أحيانا تصدم المشاهد ومقصود بها أن تكون سخرية متعمدة من « الكلاسيكية الرسمية » غير أن الأسلوب أقرب للطبيعية منه للواقعية·

---

(٩) ج · كوربيه : « البيان » صحيفة « كوريردى ديمانش » ٢٥ ديسمبر ١٨٦١ ، وردت فى س · ليجر : « كوربيه » باريس ، صفحتا ٨٦ ـ ٨٧ ·

(١٠) وردت فى ر · مزر : « تاريخ الرسم الحديث » لندن ، ١٩٠٧ ، الجزء الثانى ، ص ٣٩٦ ·

وثالث شيء قام به كوربيه ضد الصور السطحية الأكاديمية و « المناظر البراقة» هو أنه رسم صورا عميقة للناس البسطاء غير المحتالين مثل اللوحة المسماة « المرأة المحاربة » ومناظر الغابات والبحـــار بطريقة غير مثيرة مثل لوحته « البحر الساكن » التى تظهر كلا من جمال الطبيعة البسيطة والطريقة التى تكشف بها الأشـــياء البسيطة ـ بعد دراستها بعمق ـ القوة والعظمة ٠

وهو على عكس دومييه حارب كثيرا ودخل فى معارك فردية حتى يكون رساما عميقا للحيـــاة القومية ٠ وتأثرت « اشـــتراكيته » ببرودون Proudhon وهو أب من آباء الفوضوية ٠ غير أنه كان رساما عظيما وشخصية بطولية وأعظم الرسامين الفرنسيين فى عصره الذى يحظى فنه بالاعجاب فى الداخل والخارج كما كان أعظم من نال شـــتائم وكراهيـــة الدوائر الرجعية ٠

ولقد مات كوربيه فى المنفى حيث دارت العجلة بطريقة سافرة من فترة ١٨٣٠ عندما كان اللاجئون السياسيون يأتون الى فرنسا ٠ ولقـد انهارت امبراطورية لويس فيليب بعد الحرب المدمرة عام ١٨٧٠ مع ألمانيا التى جر اليها البلاد ٠ ولقد كون الشعب العامل فى باريس حرسا وطنيا للدفاع عن المدينة ضد الألمان وللحفاظ على الجمهورية الجديدة المعلقة وهنا ظهر مرة أخرى السياسى تيير Thiers الذى كان قد قام بذبح الطبقة العاملة عام ١٨٣٤ ويصفه ماركس بأنه أستاذ فى مكر الدولة وهاو فى الكذب والخيانة ومحترف فى الحيل الخبيثة والغدر الخسيس فى الحـرب البرلمانية ؛ لا تنتابه الوساوس عندما لا يكون بلا عمل ، وعندما يقضى على ثورة من الثورات ، وعندما يخمدها باراقة الدماء وهو فى منصب قيادى فى الدولة (١١) ٠ وحتى يرد الشعب العامل الباريسى على التهديد بنزع سلاحهم أعلنوا الكومونة Commune التى بدل أن تجعل الملكية شائعة أدخلت بعض الاصـــلاحات بالنســـبة للعمل وفتحت المصانع التى أغلقها أصحابها ونشرت الوثائق التى تبين الصفقات المالية المشبوهة والاختلاسات والتزويرات التى ارتكبها السياسيون الذين يتظاهرون الآن بالتحـدث باسم فرنسا ٠ لقد كان تيرز والألمان متشابهان فقد عقد الطرفان صفقة أطلق بمقتضاها سراح القوات الفرنســـية المأسورة وقام بما لم يجرؤ الألمان أن يقوموا به ألا وهو ضرب باريس ٠ فأباح اراقة دماء أى انســـان

(١١) ماركس : « المختارات » المجلد الثانى ، ص ٤٨٢ ـ ٤٨٣ ٠

يشتبه في أنه من رجال الكوميونة بشكل مخيف دموى ، بل لقد أباح حتى اراقة دماء أى عامل٠وقد تم انتخاب كوربيه فنانا رسميا للكوميونة٠ فأودع السجن ثم غرم غرامة باهظة ٠ ولما خشى أن تتعرض حياته للخطر هرب الى سويسرا حيث مات ، وكل فنان فرنسى تقدمى يمجده ٠

والتنـاقض الموجود في فن كوربيه بين الفكر الاجتمـاعى الواقعى والاتجاه الى الكفاح منفردا من خلال الحركات الفردية البطولوجية لم يحل بل اشتد فى الفن الذى جاء بعده ٠

ففى سنوات ١٨٧٠ كان معظم الرسامين ذوى العبقرية يعارضون الأكاديميه الرسمية وتعرضوا لهجوم مقذع من صحافة خائفة وفاسدة كانت ترى ـ حتى تلك التى كانت تصدر فى الولايات المتحدة ـ فى أشد المناظر الطبيعية الفرنسية بساطة « شيوعية متجسدة مع العلم الأحمـر والقبعات التى تحمل شـعارات مدنية فريجيان وهى شعارات العنف المتمرد الذى يظهر بشجاعة » (١٢) ٠

والحقيقة أنه من الصعب أن نرى فى مجموعات لوحات «المستقلين» فى سنوات ١٨٧٠ أى شىء يمكن أن يتحدى بأية وسيلة المصالح الراسخة للعصر أو ينقـدها ٠ لقـد انحـدر ادوارد مانيـه Eduard Maner (١٨٣٢ ـ ١٨٨٣) ـ وهو واحـد من أكثر هؤلاء الرسامين تحليـا بالموهبة ـ من أسرة غنية ، واذا كانت لديه أية أفكار مختلفة عن أفكار مجتمع الطبقة العليـا فانه أحتفظ بهـا لنفسه ٠ انه شخصية تراجيدية لديه «المقدرة» والعين والرسم المحكم القـوى المثير والحساسية بالنسبة لاسـتخدام اللون ممـا يتوفر لدى الأسـتاذ البارع ٠ لكنه يتناول موضوعاته ـ سواء الناس أم الطبيعة ـ من بعد وببرود كمـا لو كان خائفا أن يقع فى أحبولة التعاطف الانسـانى ٠ وتكمل قوته فى أن به انسانية وان كانت مقهورة ٠ وفى الوقت نفسه خطا بالفن خطوة كبيرة تجلى التجريد حيث ينظر الى الانسان على أنه مجرد مشـكلة فى انموذج ملىء بالزخرفة وايقاع متعادل وسطح ملون مشبع بالزخرفة ٠

و « الحركة البـارزة في سـنوات ١٨٧٠ هى التـأثرية impressionism التى آثرت فى كل فنـان معاد للأكاديمية فى ذلك ونجـد أنجـد أن أحـد زعمائها وهو بيزارو Pissarro (١٨٣٠ ـ ١٩٠٣) يعتنق بالفعل نظرية اشـتراكية غامضة على غرار اشـتراكية

---

(١٢) ج ٠ ربولد : « تاريخ الانطباعية » نيويورك ، ١٩٤٦ صفحتا ٣٩٥ ـ ٩٦

كوربيه . لقد ولد فى جزر الهنـد الغربية ، وهو أكثر فنـا فى عصره تضحية بالذات . وهو مدرس مريد متواضع يمديد المساعده لكل عبقرية شابة جديدة ويشجع عمل كل فنان زميل ، بل أكثر من هذا يهتم فى الأغلب ببيع أعمالهم أكثر مما يهتم ببيع أعماله ويحاول أن ينظم الرسامين ليعرضـوا ويبيعوا متعاونين . غـير أن فنه يتألف من المناظر الطبيعية ومناظر شوارع المدنية اللطيفة للغاية وهو يرسم بطريقة متراوحة صورة قوية لرجال الفلاحين ونسائهم ليدل على أن ميوله السياسية مختلفة عن ميـول زمـلائه من الانطبـاعيين . أما كلودمونيه Claude Moner (١٨٤٠ ــ ١٩٢٦) فلم تكن لدية ارتباطات سياسية بل كان هنـاك أناس أقل فى فنه .

وما تكشف عنه الهجمات العنيفة على الانطباعيين (التأثريين) هو أن الملكية عندما تشعر بأنها مهددة فان تصرفاتهـا الجنونية العنيفة لا تعرف حدودا . فهى تنـظر الى الفن جميعه على أنه عدوها وتكيف كل صيحة لاستغلال الفكر حتى لو كانت هذه الصيحة لا تنطبق الا على طريقة جديدة لرسم ضوء الشمس وهو يتخلل من بين أوراق الشجر . ويقوم ضعف الانطباعيين فى أنهم حاربوا الدمار الموجـود فى فن المجتمع البورجوآزى لا بتحليل هذا المجتمع بل بالهجوم على «وسائله الفنية الرسمية» وادخال تكنيك فنى «ثورى» و «جديد» أى ادخال «شكل جديد» بمعنى أن تعد الانطباعية خطوة أخرى فى تطور نظرية «الفن للفن» . وليست صيحة هذه المدرسة سوى . « دع الفنان وحده » عندما تكون الحقيقة هى أنه عندما يكون وحده يكون أضعف ما يمكن . وهناك تنـاقض فى الانطباعية بين نظرياتها فيما يتعلق ب « الشكل الجديد » وأنها لا تزال تنظر الى نفسها على أنها فن واقعى . وقد دعا بيزارو الى «فنقوى قائم على الاحساس»(١٣)

وما هو أقـل أهمية عن فنهم هو نظريتهم التى تسـببت فى أن يرسموا بلمسات بسيطة من اللون الخالص يلوح ــ اذا ما نظر اليه من بعيد ــ على أنه لون خليط فى العين تماما كالنور الذى يتكون من ألوان خالصة مختلطة . وليس هذا الا نوع من العلم الزائف حيث لا يرى فى العلم احتفاله بنظرية للعالم وقيامه على العنصر العقلى بل هو تتفيـآت ضئيلة تتلاعب بالخامات . انه نوع الطبيعة التى تقيم صنما من الرسم فى « الهـواء الطلق » وتؤكد عملية الرؤية وتشـكل الضوء وتعلى من شأنها على حساب الفهم واكتشاف العين والعقل لما يرى .

---

(١٣) س . بيزارو : « رسائل الى ولد لوسيان » نيويورك ، ١٩٤٣ ، ص ٢٢

وقد وصلت الانطباعية فى أعمال مونيه فى سنوات ١٨٩٠ نهايتها المؤلمة · فهو يرسم صورة بعد أخرى للموضوع نفسه مثـل كومين من البرسيم الجاف أو واجهة كاتدرائية روين فيظل فى ظل ظروف مختلفة للضوء · والموضوعات جميعها هى هى بالنسبة له · انها بكل بساطة مصـادر انعـكاسات للضوء · والفنـان لم يعـد عقـلا ، بل مجرد « عين » · والرسم لم يصبح سوى سطح ضـحل مزركش بعناية من اللون المتألق مثل القماش المزركش · والشكل « المنقح » و « المتدفق » عند الرومانتيين الذى عكس الذاتية العميقة للفنان قد أصبح « منفتحا » للغـاية حتى كادت الحقيقة تخفى معهـا الشكل الحقيقى · وتعد أعمال مونيه المتأخرة خطوة أبعد من التجريد الحديث الذى يقسم فيه الفنـان سطح القماش بكل بساطة الى نماذج هندسية أو يغطيه بايقاعات لونية بسيطة تكون نتاج استخدام الأصابع بطريقة « آلية » وهكذا تتحـرك الطبيعية فى اتجاه النزعة الشكلية Formalism والشكلية وهى تعلى من شأن « أشكالها » لها بالفعل شكل ضعيف · فهى تحـل التقينات أو الاستغلال البارع للأدوات وخامات الفن محل شكل هو نتاج الفكر يتناول الشكل الموضوعى من خلال الصور المناسبة للحياة ·

والشىء الذى يحرك المشاعر بالنسبة للوحات فترة ١٨٧٠ ــ ونحن نضع فى مجموعة واحدة أعمـال مونيه وبيزارو والآخرين الذين مروا بمرحلة تأثرية مثـل مانيه وديجـا Degas ورانيوار Renoir وسـيزان Cezanne ــ هـو أنه برغم نظرياتهم فانهم لا يزالون ينظرون الى الحياة والنقاط الكثير من الحياة الواقعية فى فرنسـا · ولا نجد هنا اشعاع الشمس الحقيقية فحسب وأضـواء وظلال المسرح ولا نجد أيضا ريف فرنسا الحقيقى وطرقات المدينة ومقاهيها ومتنزهاتها وفسحاتها التى يقوم بها الشعب · والرسامون يحبون فرنسا حقا · ولا تبرهن الهجمات التى تشن ضـدهم على أنهم « ناءون عن عصرهم » بل تبرهن على أنه عندما يرتعد المستغلون والمستفيدون من أن تستغل العمليات الديمقراطية ضدهم فان محبة البلاد تصبح « مدمرة » ·

وبسبب التناقضات الداخلية فى التأثرية التى نادت الى تحلل الشكل، شهدت سنوات ١٨٨٠ «ثورة» ضدها · ويستحيل على المؤرخين الاكاديميين أن يجدوا مصطلحا واحدا يدل على خصائص الفنانين ازدهروا فى سنوات ١٨٨٠ وربما كان هذا هو السبب الذى أطلق عليهم من أجله مصـطلح

« التـــأثريين المتـــأخرين » impressionists فمن جهـــة تبدو الفترة كأنها عصر نهضة · من الصعب أن نجـد منذ عصر النهضة أية جماعة مثل تلك الجماعة الموهوبة للغاية التى نضجت فى عقد واحد من السنين مثـــل سورات Seurat ورينوار وديجا وسيزان وفان جـــوخ Van Gogh وفى محـاولة اكتشـاف « الشـــكل » والخط والفخـامة والتكوين ارتدت الصورة الانسانية ـ وقد درست الحياة ـ لتصبح مركز الفن ، على حين استعادت الطبيعة العمق والفراغ والحجم · ولكن بدل الالتفات بشغف الى الحياة الواقعية فى عصر النهضـــة ، والحياة العقلية الرائعة ورفض تقبل أية قيود تفرض على المعرفة والنقد الاجتماعى النفاذ، بدل هذا تكون لدينا الآن « نهضة » يتخللها العقم · واتجاه الفنانين الذين لا يزالون مشغولين بنظرية الفن للفن هو ترك العالم يســـير من حولهم والبحث لهم عن ركن هادىء بسيط يجلسون فيه ويرسمون ·

لقد رسم أوجست رينوار (١٨٤٠ ـ ١٩١٩) أكثر الأجســـام البشرية « حيوية » منذ عهد رسامى البندقية ولا يوجد فن آخر أكثر منه يمكن أن يعدى الفنانين الآخرين بوجه بالحياة وأطفاله الاعزاء وأناســه الوحيدين والمحتشـــدين والتفجر بالحيوية · وحب رينوار للناس على النقيض تمـــاما من الملاحظة المرة التى ركز عليهـا تولوز ـ لوتريك ـ Toulouse-Lautrec بعـــد عقـــد من الســـنين · غـــير أنه توجـد صراعات فى الحياة ، وتهرب رينوار منها هو الذى جعل أناســه برغم مظهرهم الواقعى والحيوى ينقصـــهم العمق النفسى · أما ادجار ديجـا (١٨٣٤ ـ ١٩١٧) الذى كاد يعيش ككاره للبشر فانه لم يكتف برســم الممثلين والمغنين وراقصى الباليه وحياة المسرح بل رســـم أيضا النســاء العاملات وبائعات القبعات والغسالات برقة عميقة وبراعة حساسة حتى ان الأجسام لها حضور صلب حى وتبدو كما لو كانت ترتعش بالحركة · غير أنه هو الآخر يبحث عن الشكل لا فى التفكير فى الحياة بل فى التقاط زاوية شاذة من زوايا الرؤية · وقد تم هذا بمستوى أعلى كثيرا بالطبع مثل الفن الذى سيصبح بعد هذا فن « خداع المصور الفوتوغرافى » الذى يقنع جانبا من الصورة أو يزحف على الأرض ويصد سلما حتى يجعـل العين تلتقط زاوية بصرية آخاذة للمنظر · ولقد نقل هو الآخر شكله الكلى فى أعماله الأخيرة الى السطح وخلق ايقاعا من الخط والظل لا جسد لهما ·

أما جورج ســـورا (١٨٥٩ ـ ٩١) فهو عبقرى آخر فى رســم « الكروكى » تبدو شخوصه حية وانسانية بشكل رائع برغم أنها مبسطة

لدرجة تكاد تفقدها تفردها • ومصدر المناظر التى رسمها الحياة الفرنسية فهو يقدم الناس وهم يسبحون فى نهر أو يقدم جلسة للناس عصر يوم أحد فى متنزه ، أو يقدم سيركا • غير أن رسومه التمهيدية لها قوة وكيان أكثر من لوحاته التى يمثل كلما تقدم الى أن تصبح سطحا أملس مسطحا تماما كما لو كان للعـالم بعدان فحسـب • وهو يوحد مناظره بحرفية مركزة تثير الاعجاب فيجعل كل جزئية جانبا من انموذج هندسى للخطوط المنحنية المتكررة والظلال والخطوط الايقاعية • ومع هـذا فالشـخوص لا ترتبط الا بهذه الهندسة المتعسفة أكثر مما ترتبط بحياة عضوية • ولقد انحل الفن فى هذا « التقدم » الى درجة أنه ارتد الى الزخرفة •

وهناك فنان واحد ذو عقل اجتماعى حمل معه فكرة الى لوحاته ، ورأى فى نظرية « الفن الفن » أنها نظرية لا يمكن قبولها بحال من الاحوال وهذا الفنان تفكيره الى اللوحات والشخص الذى لم تعد نظرية الفن للفن جاء من هولندا وهو فينسنت فان جوخ (١٨٥٣ ــ ١٨٩٠) وتاريخـه الفنى كله يغطى عشر سنوات فقط • انه وهو ابن رجل من رجال الدين قد أصبح واعظا فى قطاع التعدين بالفلاقدرز يمارس الحياة الشاقة نفسها التى كان يعيشها عمال المناجم الى أن طردته جمعية التبشـير التى كان موظفا بها • وعندئذ اتجه الى الرسم وذروة أعماله المبكرة اللوحة الواقعية ذات الألوان القاتمة : « آكلو البطاطس (التى كتب عنها : « لقد بذلت الجهد لكى أوضح كيف أن هؤلاء القوم وهم يأكلون طعامهم من البطاطس تحت ضـوء المصباح قـد حفروا الأرض بهذه الأيدى التى وضعوها فى الأطباق ولهذا تنطق بعملهم اليـدوى وتظهر كيف أنهم كسبوا طعامهم بعرق جبينهم بأمانة (١٤) •

وهذا التفسير يعد مفتاحا لطبيعة جميع الأعمال التالية لغاية جوخ• ففى فرنسا بين عامى ١٨٨٦ و ١٨٩٠ رسم بطاقـة وانتاج هائلين ومع هذا رسم وهو يعيش فى ظروف فظيعة بدون تعود وبثياب مهلهلة وهـو جائع وهو يعانى من سوء التغذية ومن مرض يبدو أنه الصرع • ولم يتح له الرسم الا المساعدة التى قدمها اليه أخوه تيو الذى كان مستخدما ذا أجر بسيط لدى تاجر من تجار الفن • وقد تغير أسلوب فان جوخ تغيرا كبيرا فى عام ١٨٨٦ غـير أنه حاول دائما كمـا فعل فى لوحة « آكلى البطاطس » أن يعطى لمادة موضوعه المستمدة من العالم الواقعى دلالة أكبر وأعم • لقد كان واعظا فى الرسم •

---

(١٤) « حولية أخبار الفن » ١٩٥٠ ، ص ٥٥ •

لم يكن أسلوبه الجديد من المدرسة الانطباعية ؛ بل كان محاولة حتى يبدو كل عنصر فى الرسم وهو يتحدث للمشاهد ويصرخ فيه بل ويكاد يضع يديه عليه • ولهذا لم يقم رســمه المحدد بدقة وقــوة ببعث الناس الى الحياة فحسب ؛ بل أعطى الأزهار والأشجار والأرض أيضــا شعورا بالحياة الانسانية كلها • لقد اختفت الظلال و « الجو » الناعم ، ونجد القماش كله مغطى بالألوان البراقة الصارخة المتعارضة • والرسم نفسه يحاول أن « يتكلم » بلمسات الفرشاة المجتاحة التى تنبض بالحركة أو تحفر فيه الألوان بمدية لوحة الألوان كما لو كان الطــلاء خاصة من خامات النحت • وهو يستخدم منظورا عالى النبرة ، يستخدمه عن عمد يكون من شأنه أن « يشد » المشاهد الى القماش •

انه رســـام متدين بدون عقيدة أو لاهوت ، انه واعظ مهرطق • وموضوعاته الرئيسية ثلاثة : جمال الطبيعة الذى يشعر به تماما كمــا لو كان هذا الجمال انسانيا ؛ والناس الذين يحبهم ومعظمهم من عامــة الناس الذين رسم صورهم بانسانية عميقة ؛ وشعوره بالكرب والعذاب ازاء عجزه عن علاج باشـــكال التعاسة المحيطة به • وتصـــور مناظره الطبيعية الأرض وقد أثمرت من جراء العمل الانسانى مثل حقول القمح والبساتين وحقول الغلال أو يظهــر الناس وهم يعملون فيها كمـــا فى « باذر الحب » و « طريق المصلحين » • وعنده مقدرة قوية على أن يظهر فى الأشياء علامات الأيدى الانسانية التى صنعتها كما فى لوحاته التى صور فيها القوارب أو الحياة الانسانية التى شـكلتها كمــا فى مجموعة لوحاته عن « الأحذية البالية » التى تنطق بحيوية بحياة الفقراء •

وقد عانى فان جوخ قرب نهاية عام ١٨٨٩ من اضطراب عقلى دهمه كنتيجة لضعف جسمانى وظروف سيئة كان يعيش فى كنفها • وتناوبته النوبات مع وجود فترات متقطعة من العافية ، لكنه يئس فى النهاية من العلاج فأطلق على نفسه الرصاص • وتكشف بعض لوحاته فى هذه السنة عن عذابه العقلى وذلك بما فيها من ذاتية عميقة تظهر فى تخفيف قبضته عن الطبيعة • وقد جرت الكتابات النقدية على عادة المبالغة فى تأكيد هذه « الخاصـــية » عنده • ان ما تظهره حياته هو التعاســـة التى تسببها الرأسمالية ــ التى بدأت مرحلة انهيارها ــ للعبقريات الفنية التى تنشأ داخلها • ولقد حاول أن يبقى حيا الفنانين المرتبطين معا فكتب عن آمال

بشأن اقامة « مأوى ومستقر للرفاق عندما يسقطون فى الصراع » والحاجة الى « توفير الحياة المادية للرسامين » (١٥) ·

كما كتب أيضا فى خطاب : « من أنا فى عين معظم الناس ــ لا شيء أو رجل شاذ أو غير محبوب ــ مخلوق لا وضع له فى المجمع أو لن يكون له وضع اطلاقا فيه ، وهو بمعنى آخر أقل من النفاية · فاذا فرضنا أن كل هذا حقيقى ، فاننى أحب أن أبين من خلال عملى ما يعتمل فى قلب انسان شاذ ، فى قلب تلك النفاية » ·

وعلى نقيض فان جوخ نجد بول سيزان (١٨٣٨ ــ ١٩٠٦) وهو من بين فنانى ذلك العصر هو الذى أصر على أن يعيش حياة منعزلة فأغلق على نفسه وأبعد بطريقة أليمة التيارات الثقافية والسياسية والحياة الاجتماعية نفسها · وهكذا نجد الآن دورة كاملة لعجله الفن بعيدا عن « العمالقة فى العمومية والتعلم » فى عصر النهضة الذين « أسسوا القاعدة الحديثة للبورجوازية » وربما كان أعظم أساتذة زمانه فى « حينه » و «أصابعه» وقدرته على تكوين النماذج الشكلية بصلابة كبيرة وبحساسية فى تناول اللون وبايقاعاته المضطربة التى خلقها « باعادة تنظيم » الطبيعة فى خطوط وزوايا متكررة متعارضة أو بلمسات الفرشاة نفسها · لكن التكريم المطلق الذى لقيه فى القرن العشرين يدل على درجة الخطورة التى أعاد بها العالم البورجوازى تحديد العظمة فى الفن حيث جعلها بشكل بساطة مسألة استغلال الأدوات ولم تعد العظيمة قائمة فى البحث عن عمق العقل وعظمته واتساعه ·

ولما كانت أعماله لا تعبر عن نمو حقيقى ، فان تناقضاتها ظلت بلا حل حتى النهاية ·

لقد درس أعمال الأساتذة السابقين فى مطابقة الفكر للحياة الواقعية، بل فى الشكل الذى أبدعوه وأخذ النموذج الهرمى الضخم لأساتذة القرن السادس عشر · أمثال رافائيل وجيورجيونى وبروغل ليدخله فى مناظره الطبيعية ولوحاته المعبرة عن الطبيعة الصامتة · وقال انه يريد أن يصبح كلاسيكيا مرة أخرى من خلال الطبيعة ، الى من خلال الاحساس » وانه

---

(١٥) واردة فى · ب · جوجان : « رسائل الى زوجته وأصدقائه » نيويورك ، ١٩٤٩ ، ص ١٠٦ ·

(١٦) « حولية أخبار الفن السنوية » ١٩٥٠ ، ص ٧٦ ·

يريد أن « يعيد احياء بوزان Poussin في ارتباطه بالطبيعة » (١٧) ويقوم جمال أعماله على أنه قد درس الطبيعة بالفعل ٠ وهو يرسل في الأغلب بطريقة متنوعة من أشياء موجودة أمامه سواء كان منظرا طبيعيا في الهواء الطلق أو أسرته وأصدقاءه وهم يجلسون ليرسمهم وكان يتطلب لهذا جلسات عديدة لا أول لها ولا آخر ٠ وأحد الأسباب التى دفعته الى رسم لوحات عديدة عن الطبيعة الصـــامتة هو أن تنظيم الفاكهة والآنية الفخارية يمكن أن يظل « جالسا » أمام عينيه الى المدى الذى يريده بدون تململ ٠ وقد استمد أفكاره عن اللون من الانطباعيين مستخدما اللمسات البسيطة للألوان الزاهية لخلق تألق الضوء فيما عدا أنه أفرط واشتط ٠ لقد استمد ألوانه ونغماته من الطبيعة غير أن عناصر « اللون الخالص » التى يفرق بينها ظاهرةللعين ٠ ولهــذا « تتكدر » العين باللون الواقعى أساسا من جهة ومع هذا يتحلل اللون الى « عناصره العارية » والى عناصره العديدة من جهة أخرى ٠ وأضاف الى هذا احســــاسا رقيقا لما يسمى «أوركسترية» اللون ، وهو نوع من التناغم الرائع لنغمات عديدة لخلق «أوتار» متنوعة ومتناقضة تعطى الرسم جميعه وحدة من المزاج اللونى ٠ ولايزال اللون الذى يستخدمه يخلق الضوء سواء ضوء الشمس أو الضوء الداخل برغم أنه يتجنب تأثيرات الضوء الساطع والظلال أو الجلاء والقتامة Chioro scuro أو الشعور بمصدر مباشر للاضاءة ٠

انه وهو يستمد موضوعه من الطبيعة قد فرض شـــكلا عليه ٠ ويتلاعب سيزان بالمنظور ، فيبرز ســطح الارض بحدة ويقرب خلفية الصورة من العين وينظم المنظر فيقسمه الى مساحات أمامية وخلفية متميزة ومتناقضة ويحور من شكل أسطح المنازل حتى لا تعود تلائم أى منظور على الاطلاق أو يخلق ثلاثة تصاميم مختلفة للمنظور فى رسم واحد فيبسط أفرع الأشــجار ويحولهـــا الى نظام من الزوايا أو الخطوط المنحنية أو المستطيلات المتشابهة المتكررة ويبسط أسقف البيوت فيحولها الى أنموذج متكرر للأشكال القائمة الزوايا أو التكعيبية ٠ وهو فى لوحاته الخاصة بالطبيعة الصامتة ينظم المنضدة ويجعلها سطحا مستويا تماما مع العين ثم يحور فى المائدة أو فى الاطباق التى توضع فيها الفاكهة مستخدما ارتكازات فعلية ليزيل عن الأشياء علاقتها الطبيعية بالعين ٠ وهو يطيل الأذرع أو أرجل الأشكال الانسانية ويتناول الرأس فى بعض الحالات كما لو كان يكاد يكون مسطحا ويتنـــاوله فى حالات أخرى كمـــا لو

---

(١٧) ج ٠ زيولد : « بول سيزان » نيويورك ، ١٩٤٤ ، ص ١٣٥ ٠

كان منحوتا من الخشب ويرسمه فى اطار نظام من الأسطح المستوية المسطحة . والهدف من التحوير فى الطبيعة وهذا التشويه المتعسف أو التنظيم المتعسف ليس هو القاء « بصيرة أعمق » على الطبيعة نفسها . فلا يوجد سر فى هذه التحريفات أو أى حقيقة «علمية» أو ماشابه ذلك.

أراد أن يخلق فى الرسم سطحا مستويا يمكن التقاطن على أنه تصميم . وهذه هى الصفة «الكلاسيكية - كما رآها - التى يريدها . لقد حاول أن يحقق العمق والجو والانطلاق فى الفراغ والمسافة وانفصال المساحات القريبة والبعيدة والشعور بالحجم من خلاء اللون وحده وكثافته النغمية المتنوعة . وبهذا يمكن أن يحقق العمق ومع هذا يظل له « سطحه » .

لقد نصح سيزان الرسامين من جهة أن « يروا فى الطبيعة الشكل الاسطوانى والجو والشكل المخروطى وأن يضعوا كل شىء فى منظور ملائم حتى يتجه كل جانب من جوانب الموضوع أو السطح الى نقطة رئيسية (١٨) . ومن جهة أخرى كتب : « اننى باعتبارى رساما أصبح أكثر صفاء أمام الطبيعة ، غير أن تحقيق مقاصدى يظل دائما مؤلما للغاية . فأنا لا أستطيع أن أحرز كثافةماينكشف لحواسى . ليس لدى غنى الألوان الرائع الذى يجعل الطبيعة تبدو حية » (١٩) . والعبارة الأولى كثيرا ماتقتبس أكثر من العبارة الثانية كما يساء تفسيرها فقد حدث أن كانت ملائمة للتبريد فى القرن العشرين . غير أن مالدينا هنا هو التعارض بين مصدر جمال لوحات سيزان والاخلاص للحياة الواقعية واستخدام الرسم لتفتيح العين على الطبيعة من جهة وتطبيق شكل « السطح » المتعسفة والتحريفات والتكرارات الايقاعية التى تتحرك فى اتجاه مخالف من جهة أخرى . انها تخلق شعورا باطنيا جماليا محضا ومجموعة من « التوترات المثيرة » . ويجب ألا تخلط بين أمثال هذه التوترات أو « لمسات المشاعر » والانفعال . فهى ترافق التجارب الانفعالية فى الفن والتى تنتج من العلاقات الانسانية مع البشر الآخرين والطبيعة ولكنها ليست فى حد ذاتها انفعالات . لقد كانت هذه هى ارهاصات التكعيبية cubism التى تتألف من هذه الاحساسات الباطنية الجمالية الناعمة بدون « الاحساسات بالطبيعة » التى يعتبرها سيزان نفسه أساسية . وفى الحقيقة اذا أخذنا المنظر

(١٨) المصدر السابق : ص ١٩٩ .

(١٩) المصدر السابق فى: ص ٢١٣ .

الطبيعى عند سيزان على حدة ولم نلاحظ الا عناصره الشكلية والتنظيم الموقع للمساحات المضيئة والمظلمة ، وهى مساحات لها أشكال هندسية فى أغلبها ، وكتل لمسات الفرشاة فسنرى شيئا يشبه الرسم التكعيبى • فالرسم التكعيبى على أية حال هو « الشكل » بدون الواقع مثل ابتسامة أليس فى قصة « أرض العجائب » التى تبتسم لقطة وهمية بدون وجود القطعة بالفعل • ويعمل التعارض فى فن سيزان على منع النمو والتطور الحقيقيين • وعندما سئل فى أواخر أيامه عن اللوحات التى يفضلها أجاب : « لوحاتى فيما لو كنت قد تمكنت من تحقيق مالا أزال أبحث عنه » (٢٠) •

ولقد تسببت سنوات ١٨٩٠ فى حدوث أزمة فى الجمهورية الفرنسية أضعفها ذبح أعضاء الكومونة • فالجنرالات الملكيون الذين شغلوا مراكز القيادة فى الجيش والممولون المختلسون الذين اشتركوا فيما يعرف الآن باسم فضيحة بناما فأغطاء السلك الكنسى الكاثوليكى ردوا فرصتهم سانحة للاطاحه بالجمهورية • وأطلقوا صيحة جنونية ضد « الخونة » لكى يغطوا على خيانتهم هم • وفى عام ١٩٩٤ دبرت عصابة من هؤلاء «الوطنين المحترفين فى الجيش ــ وهى عصابة تضم الجنرال استرهازى الذى ثبت بعد هذا أنه هو نفسه كان يزود الحكومة الألمانية بالمعلومات العسكرية ــ دبرت هـذه العصابة الاتهامات التى وجهتهـا للقـائد الفريد دريفوس Alfred Dreyfus فاتهمته بـ « الخيانة » و « التجسس » • ولقد انطلقت هذه الصيحة لبث الرعب فى قلوب جميع الأحرار لكى يلوذوا بالصمت •

ومن القصص المضيئة فى التاريخ الحديث القصة الخاصة بكيف نشر اميل زولا Emile Zola فى عام ١٨٩٨ خطابه المشهور « انى أتهم » وندد فيه بالمؤامرة • وقد ارتفعت فورة الرجعية كلهـــا ضده • فحكم عليه بتهمة القذف وطرد من البلاد • فقد أخرج الرجعيون القضية تماما من نطاق الدراسة العقلية للوقائع والأدلة فهاجموا الجمهورية واعتبروا كل واحد يثير قضية عدوا للكنيسة • والأمر كما صورته « دائرة المعارف البريطانية » : « لقد استغل الرجعيون قضية دريفوس ضد الجمهورية واستغلوا رجال الدين ضد غير الـكاثوليكيين » واستأجروا عصابات مسلحة أخذت تجوب الشوارع وتنشر الرعب بين الناس • وقد كتب كاميل بيزارو : « ياللأسى لأناس على هذه الدرجة من العظمة ظهروا فى

(٢٠) المصدر السابق : ص ٢٠٠٦ •

(٢١ بيزارو : « المرجع المذكور » ص ٣١٨ •

عامى ٩٣ ، ٤٨ ان . وقد كسب مونيه فى صنعه لمؤازرة درويفوس ، أما ديجا فكان معاديا وسيزان لم يكن له شأن بالقضية . ورغم العزلة التى كان يعيش فيها سيزان كان متهما بـ « جرم » ارتباطه فى يوم ما بزولا قبل قضية دريفوس بعدة سنوات . وهكذا كتب الناقد روشفورت Rochefort عن رسم سيزان عام ١٩٠٣ : «لقد تأكد لنا فى الأغلب أنه كان هناك أناس سابقون على دريفوس قبل قضية دريفوس بفترة طويلة. فكل العقول المريضة والنفوس المتقلبة رأسا على عقب والمشبوهة والفاجرة كانت مهيئة لظهور (مسيح الخيانة) . عندما يرى الانسان الطبيعة كما واجهها زولا ورساموه من السوقة فمن الطبيعى أن تأخذ الوطنية والشرف شكل ضابط يسلم الأعداء الخطط الخاصة بالدفاع عن البلاد (٢) .

وعلى حين كانت الطبقة العليا فى فرنسا ، الطبقة « المتحضرة » فى معظمها توافق على هذه الوحشية أصبحت الطبقة العاملة وحفنة من المثقفين القوة المدافعة عن العزة الانسانية والحفاظ على الجمهورية . وعلى عكس ســاكو وفانزيتى اللذين أعدما عام ١٩٢٩ وروزنبرج وزوجته اللذين أعدما على الكرسى الكهربى عام ١٩٥٣ بدون وجود محكمة عليـا تفحص « الأدلة » الموجهة ضدهما نفى دريفوس الى « جزيرة الشيطان » ثم حوكم مرة أخرى عام ١٨٩٩ ووجد مذنبا وصدر عليه حكم مخفف ثم عفى عنه وفى عام ١٩٠٦ ثبتت براءته تماما واسترد منصبه فى الجيش ثم أطلق عليه أحد الصحفيين التعسين الرصاص عام ١٩٠٨ وجرحه ثم برىء .

والتوترات التى كانت موجودة فى فترة ١٨٩٠ قد انعكست بطريقة غير مباشرة عند الفنانين الذين ظهرت أعمالهم الكبيرة حينذاك . فرسم هنرى دى تولوز ـ لوتريك (١٨٦٤ ـ ١٩٠١) مناظر بيوت اللواطيين السحاقيين فى الفراش كمـا لو كان يريد أن يفضح البورجوازية وذلك بكشفه الخبايا فى مخادعهم والفنان المختفى خلف تظاهراتهم بالمعيشة فى حياة أسرية حلوة . وهذا شكل من أشكال الطبيعة . والأسلوب مرسوم بحـــذق وملون ببراعة كمـا لو كانت فرشـاته مبضعا وألوانه مختلفة بالأحماض . وتقوم الطبيعية فى التركة على الجوانب السرية» و«المستورة» للحياة الخاصة كما لو كان هذا هو « الحقيقة » . وتلقى لوحاته واعلاناته عن الحفلات الموسيقية أيضا ضوءا كاشفا على «المرح فى سنوات ١٨٩٠» مبرزا البهرجة والسحر والواجهة التى يعدها منظم الحفلات لعرضها على

---

(٢٢) ريولد « الكتاب المذكور » ص ١٨٦ .

الجمهور • ان تولوز لوتريك هو أحد أعضاء الطبقة العليا الذى يكره وسطه الخاص • وعلى عكسه نجد « الانسان البسيط » هنرى روسو Henri Rousseau (١٨٤٤ ـ ١٩١٠) وهو جندى متقاعد يحيا على معاش بسيط • لقد خلق روسو أسلوب السذاجة المتعمدة كما لو كان لعب أطفال وهو أسلوب أبعد ما يكون عن كونه « طريقة جديدة للنظر الى الأشياء » ـ والعبارة عادة ما تقال عنه ـ فهو أسلوب يشبه قناع المهرج فى العصور الوسطى • فهو وجه متجمد يظهر للعالم وراءه تكمن ضحكة هادئة وعقل به تعليقات اجتماعية حادة • وهكذا رسم روسو بهذا الأسلوب الطفلى فى ظاهره موضوعات مثل رقصة الكارمانول Carmagnole وهى رقصة ثورية يؤديها عامة الشعب الفرنسى وهو يحتفل بالجمهورية وسقوط الباستيل وأشكال الرعب من الحرب فى اللوحة الرمزية « الحرب » التى تعد ارهاصا بلوحة بيكاسو « جيورنيكا » عن المذابح الأسبانية •

ومن أبرز أشكال هذه الصراعات الطويلة فى المجتمع البورجوازى مانجده لدى بول جوجان Paul Gauguin (١٨٤٨ ـ ١٩٠٣) الذى ترك الزوجة والأسرة وعملا مصرفيا ناجحا ليصبح فنانا • لكنه حارب السوق البورجوازية فى الاطار البورجوازى حيث رأى نفسه ذئبا فى غابة • وقد كتب بمرارة الى زوجته : « لقد استخدمت فى خطابك كلمة شاذة هى كلمة المحبة • وأعترف أننى لم أفهم ماتريدينه فقد تعلمت منخبرتى الطويلة أنها وهم • اننى أومن بأن المحبة لها ارتباط نوعا ما بالذهب» • أو كما كتبت أيضا : « حتى أحتفظ بطاقتى الأخلاقية قررت أن أقهر انفعالاتى » (٢٤) • وليست هذه الكلمات قساوة الربح المحرم بل محاولة جنونية للهرب من القوانين الحديدية للسوق • فكل شىء يجب أن يشترى حتى الحق للحب وليس فقط الخامات التى سيرسم بها •

وبطبيعة الحال لايمكن حل المشكلة الا اجتماعيا بتآزر الناس لا بالحركات الفردية المتهوسة • وكما اكتشف ، لم يكن هناك مهرب • والسبب الأولى الذى يدعوه الى الرحيل الى جزر نائية يبدو أنه الوهم من أن فىاستطاعة الانسان أن يحيا هناك بدون مجتمع وهكذا يقول وهو يتحدث عن احدى الرحلات : « أستطيع أن أهرب الى الغابات فى جزيرة فىالبحار الجنوبية وأعيش هناك فى حالة من حالات الوجد فى

---

(٢٣) جوجان : « الكتاب المذكور » ص ١٥٣ •

(٢٤) المصدر السابق : ٩٤ •

سلام وللفن ٠٠ حرا فى النهاية بدون مشكلات مالية » (٢٥) ٠ ولكن لما كانت الظروف هناك مختلفة عما كان يأمل فيه ، فقد حاول أن يعيش فى جزيرة مدغشقر : « لم يكلفنى شيء أن أحيا لأولئك الذين على استعداد أن يحيوا كما يحيا المواطنون» (٢٦) ولكن هذا وهم ٠ وهكذا كتب مرة أخرى ٠ « تاهيتى جزر رائعة بالتأكيد وتستطيع أن تعيش فيها حقا (وبدون نقود فى الأغلب) كما حلمنا ٠٠ وللأسف هى بعيدة للغاية» ٠ ويصل الى تاهيتى ويكتشف هناك أيضا أن «المعيشة غالية للغاية» (٢٨) وبطبيعة الحال ، أينما يصل الاستعمار الى شعب من الشعوب يرى أنه فى حاجة الى أعمال حتى يأكل أفراده والا فما الذى يرغمهم على تقديم المواد الخام للمصانع الأجنبية ؟ ٠

لقد علم بيزارو جوجان الكثير عن الرسم وشعر باشمئزاز عندما بدأ جوجان ـ حتى قبل أن يشرع فى مغامراته فى البحار الجنوبية ـ يدور حول ما هو صوفى ويرسم « المعجزات التى فى الريف ٠ وقد كتب بيزارو : « ان البورجوازية التى أرعبها وأدهشها الانفجار الهائل الذى تقوم به الجماهير والمطالب الملحة من جانب الشعب ، تشعر أنه من الضرورى أن تعيد للشعب عقائده الخرافية ٠ وهذا هو مصدر ضجة الرمزيين المتدينين والاشتراكيين المتدينين والفن المثالى والنزعة السحرية والبوذية الى آخره ٠ وقد شعر جوجان بهذا الاتجاه ٠ وقد توقعت لبعض الوقت فى هذه الآونة أن تحس هذه الفورة الجنونية انقواء والعمال » (٢٩) ٠

وقد انتقل جوجان بسهولة من « الأساطير الريفية البسيطة » الى تناول صوفى مماثل لشعب البحار الجنوبية ٠ لقد التقط حياتهم ونظمها فى نماذج زخرفية ٠ لكن الناس الذين رسمهم ليسوا هم الناس الذين يحبون ويعانون ٠ فهو لم يلتقط حياتهم الحقيقيةومشكلاتهم الواقعية واحتياجاتهم للتقدم وبؤسهم فى المستعمرات ٠ ان الناس الذين رسمهم هم كما يتراءون فى حياته الحالمة ، « أناس بسطاء » لا احتياجات لهم ويعبدون آلهة غريبة ويمارسون طقوسا غامضة ربما تكون فيها «حقيقة» لكنها حقيقة لا يستطيع أن يتحدث عنها انسان بالفعل ٠ وعلى الانسان أن يجعل عقله فى هجعة ٠ وهذا الفن أيضا هو ارهاصة لحركة القرن

(٢٥) المصدر السابق : ص ١٣٧ ٠
(٢٦) المصدر السابق : ص ١٣٩ ٠
(٢٧) المصدر السابق : ص ١٤٦ ٠
(٢٨) المصدر السابق : ص ١٦٨ ٠
(٢٩) بيزارو : المصدر المذكور ، صفحتا ١٧٠ ـ ٧١ ٠

العشرين حركة النزعة البدائية primitivism كمـــا تبتـــدى على سبيل المثال فى محاكاة النحت والأقنعة الأفريقية • فهذه الحركة تتجاهل الصفات الواقعية أو الأصل الاجتماعى للعقائد السحرية التى يؤدونهـا ويتم استخدامهم كتبرير لتشويه القرن العشرين نسب الجسم الانسانى•

وهكذا رأينا ابتداء من أواخر سنوات ١٨٢٠ الاتجاهات المختلفة فى الفن وهى تتطور والتى ستنفجر وتصبح « النزعـة المحـدثة » فى القرن العشرين • وهذه التيارات عبـارة عن انشغال متزايد بكيفيـة استغلال خامات الرسم باعتبارها الأشياء « الواقعية » الوحيدة وكبديل عن الشكل والتى تنتهى فى القرن العشرين باكتشاف « أشكال جديدة » باستخدام الزجاج والكروميوم أو الاستغناء عن الطلاء واستخدام قطع الورق الملون والخشب والخيوط ، والعودة بالفن الى السطح المزركش الذى تبدو فيه الصورة الانسانية ــ اذا بدت على الاطلاق ــ مجرد شكل آخر ذى بعدين كما عند الرســـام السويسرى بول كلى Paul Klee (١٨٧٩ ــ ١٩٤٠) الذى لا يظهر فى الرسم سوى ضحكة تهكميـة عـلى عقمه ؛ والاتجـاه الى الطبيعية لهذه المشاهد والتى وصلت نهايتها فى الفن الدادائى Dada art فى الحرب العالمية الأولى حيث يتكون « النحت » من فضلات ويتم الولوج الى العرض من خلال مبولة ؛ والاتجـاه الى النزعة البدائيـة أو الاحتضان المتوهم « للفن البدائى » الذى يصبح وقفه يعلم من خلالها الفنان أنه قد أطاح بما فى المجتمع من مظاهر اطردت منذ عصر الكهوف •

وليس هذا تطورا أو « تقدما » آليا ذاتيا للفن • فوراء هـذا تقبع الأزمان الاقتصـادية الدورية للمجتمع الرأســمالى الذى يسبب الخراب الشامل • والبورجوازى يعيش فى منافسة قاتلة دائمة ، رجل الأعمال ضد رجل الأعمال المنافس ، المشروع ضد المشروع ، الأمة ضـد الأمة ، مع وجود معمعان كامل من الكساد والحرب والمنافسة التى تقع على كاهل الطبقة العاملة • وتقوم الطبقة العاملة بتنظيم نفسها أولا شكل نقابات ثم فى أحزاب سياسية وهى تعتنق الماركسية التى تعطيها علما للتاريخ وعلم اقتصاد يفوقان ما لدى البورجوازية لأن البورجوازية لم تعد قادرة عـلى الوصول الى الحقيقة فى هذين الميدانين • « ولهذا لم تعد المسألة ما اذاكانت هذه النظرية أو تلك صادقة ، بل أصبحت ما ذا كانت مفيدة لرأس المال أم مضرة ، مناسبـة أم غير مناسبـة ، خطرة أم غـير خطرة من الناحيـة السياسية • وبدل أن يكون هناك باحثون محايدون لا مصلحة لهم يصبح هناك مقاتلون يؤجرون بمبالغ كبيرة » (٣٠) • والبورجوازية ، بكل ثروتها

(٣٠) ماركس : « رأس المال » المجلد الاول ، ص ٢٣ من المقدمة •

وبكل قدرتها على شراء المشرعين ودفع رواتب « للصحافة الحرة » لا تعود قادرة على الديمقراطية البرلمانية وتقوم بمصالحات مع بقايا الاقطاع كما حدث فى ألمانيا بين عامى ١٨٤٨ و ١٨٧٠

وقد شـهدت فترة ١٨٩٠ وأوائل فترة ١٩٠٠ تغيرا من « المشروع الحـر » الى الامبرياليـة ، وفيهـا تسيطر التروستات واتحـاد الشركات والكرتيلات والاحتكارات على الحياة الاقتصـادية ، ويقسم العالم كله بين حفنه من الدول الصناعية المتقدمة التى يسيطر ماليوها على انتاج المواد الخام والأسواق فى كل مكان . وبدل الاستعمار الواضح تنشأ سيطرة « خفية » عن طريق قيام « دولة كبيرة » بتصدير رأس المال والسيطرة على ثروات احدى الدول « المتأخرة » . والدول التى ظهرت متأخرة على المسرح كدول متحدة موحدة والتى تبنى اقتصاداً قويا وقوة عسكرية مثل ألمانيا ضغطت من أجل اعادة تقسيم العالم . وكان الجو بدأ من عام ١٩٠٠ يبرق منذرا بحرب عالمية حدثت بالفعل أخيرا عام ١٩١٤

والتغير الحاسم من الفن « المتقدم » فى القرن التاسع عشر الى القرن العشرين هو انقطاع « الحبل » السرى الذى يربط الفن ببعض التماثل مع المنظر الواقعى والانسان . ان الرسام أو المثال يخلق « عالما من عندياته » يتألف من نظـام متعسف للون والايقاع المحـدد وأنسجة الخامـات التى يستخدمها أو تقسيم الفراغ والمساحة وترتيب الأحجام . وقد تظهر فى هذا « العالم المرسوم » صور من العالم الواقعى ولكن يحدث لها تشويه وتحريف أو تنزع منها الحيوية لتلائم « قوانينه » المتعسفة . والتفسير الذى يدلى به عادة عن هـذا الفن هـو أن « فرويد أكتشف اللاشعور » أو أن «أنيشتين» قد فض الواقع » وأن الخطوة الجديدة تمثل « تحررا » للفن والفنان . ولكن الناس يستمرون فى التفكير بوعى وبعقلانية بعد فرويد كما كان الشأن من قبل ، ومعادلات أنيشتين لم تغير من حقيقـة الوجود المادى للعـالم .

وهـذه « العوالم الخاصة » لفنـان القرن العشرين « المتقـدم » هى انعكاس للعقل الذى لا يستطيع أن يرى سوى جانب واحد من الواقع وهو أزمة المجتمع البورجوازى ولقد تحطمت « القوانين » القديمة للمشروع الحر على ضمور الاحتكار ، ويبدو العالم أنه يدار بموجات الأزمات والفورات والحروب ويبدو الفرد فيه وحيدا وعاجزا . انها صورة للفوضى . وفى الفن ترتبط النظرة العلمية للعالم الحقيقى للطبيعة والانسان وهى تراه يجسد القوانين التى يمكن أن تعرف ويسيطر عليها ــ ترتبط هذه النظرة

بالواقعية وبالاستخدام الواقعي المثير للصورة الانسانية في الفن · والآن ، لما كان العـالم يبدو لا عقلانيا بدون قانون فيجب على الفنان أن يسمى الشكلية « الشكل الحقيقى » ·

ونحن نجد أن جناحي الفن « المتقدم » في القرن العشرين يضعان « اللاشعور » واللاعقـلانية فـوق الوعي والعقـلانية · وتقيم التيارات التجريدية غير الموضوعية « المحسوسة » منها و « التكوينية » عالمها الزائف من خلال الاستغلال البارع للخامات الذى تصاحبه الأصابع والجسم لا من خلال أية فكرة عن العالم الواقعي · فنجد « اللاشعور » الباطنى والجسم الذى يعمل « بالغريزة » على حين يكون العقل غائبا ــ وفى الحقيقة نجـد العقل عنـد « الآليين الذاتيين » automatists يوضع فى حالة غيبوبة عن عمد ــ وما هو حقيقي ، أى « جوهر الأشياء » ليس الا ما يمكن الشعور به ولمسه · وأحيانا مـا يطبق المظهـر الخرافى للعقلانية عـلى مشكلات « التوازن » أو « تقسيم الفراغ » ·

للأشياء حياة روحية خاصة بها · ويتضح هذا فى النظريات الخاصة بالفن باعتباره فنـا · وهكذا كتب كاندنسكى : « الخط العمودى المرتبط بالخط الأفقى ينتج صوتا دراميا » (٣١) · ويقول ماليفتيش Malevich « لا شيء له واقعية سوى الحساسية (٣٢)· لا الحساسية بالنسبة للانسان، بل بالنسبة للأشياء مثل لوحته في متحف الفن الحديث في نيويورك وبها نجـد مربعـا أبيض فوق مربـع أبيض آخر · وقـد كتب موندريان « في الواقع الحيوى للتجريد تجاوز الانسان الحديث احساسات الفرح والاعتصاب والألم والرعب ··· الخ · والأشياء لا تكون جميلة أو قبيحة الا فى زمان ومكان · لقد حررت رؤية الانسان الجـديد نفسها من هذين المبدأين ويصبح الكل متحدا فى جمال وحيـد » (٣٣) · ان التحرر من « الفرح والألم والزمان والمكان » لا يعنى الا التحرر من الحياة ، أو هـو بمعنى آخر الموت · وهذا هو شعور موندريان بتكوينات المستطيلات التى اسـتخدمت في الاعـلان عن التصاميم والأثاث والطوبوغرافيا ولكنها لا تصلح فى الفن ·

والتيار الآخر الخاص بالتشويهات ورموز الأحـلام فى الانطباعيـة

---

(٣١) وردت فى : ب . جوجنهايم (مشرفا) : « فن هذا القرن » نيويورك ، ١٩٢٤٢ ، ٤٢ ·
(٣٢) المصدر السابق : ص ٨٢ ·
(٣٣) المصدر السابق : ص ٥٤ ·

التأثرية والسوريالية هو أيضا فن « اللاشعور » الذى يتمسح فى نظريات التحليل النفسى عند فرويد ويونج . فعندهما أن الواقع أو العقل السائد هو « اللاشعور » وهو كما طوره يونج قائم في أن « قوانين » «اللاشعور» تتكون من أساطير و « ذكريات جنسية عنصرية » وأمور لا عقلية انحدرت من الحياة البدائية دون تغير وتظهر فى أوقات الشدة (٣٤) . فعند فرويد ويونج ، المعرفة كلها والعقل جميعه والأفعال الاجتماعية جمعاء هى « أشكال للكتب » و « الرقابة » للقوى اللاعقلية . وهكذا يعلن الفنان أنه برسم رموز الأحلام هذه انما « يحرر » نفسه من « الرقابة » وحتى أنه يحررها من « قمع » المجتمع له . وبطبيعة الحال ليست هذه حرية. فالفنان يواصل الحياة فى عالم واقعى من القوى ألتى تصنع الحياة أو تدمرها سواء أقر بهذا أم لم يقر . والحرية لا يمكن أن تأتى الا بتعلم قوانينها وتكييفها لتلائم الاستخدام الانسانى وهذه مسألة أصبحت فى القرن العشرين مهمة اجتماعية . الطفل ليس « حرا » . والانسان البدائي لم يكن « حرا » . والجهل بقوانين الواقع يجعل القوى الواقعية تبدو مسببة للقهر والرعب . ولما كانت التعبيرية والسريالية لا تعتمدان على العقل ، فانهما ترسمان عزلة وخوفا مرعبين . ومثال على هذا مجموعة اللوحات التى رسمها جورج دى شيريكو George di Chirito التى تظهر الأشكال الانسانية الصغيرة فى شوارع خالية مع وجود أنصبة تذكارية عملاقة عقلة لا انسانية ومخلفات الثقافة الماضية وهى تقبع فوقها ، والمنظر جميعه يعطى شعورا بالوحشة والرعب والعزلة ، والماضى المظلم يخيم على الحاضر أشبه بالكابوس .

ولا تدل هذه النظريات على انكار متعمد لأشكال المشاركة الانسانية بحذفها فحسب ، بل هى تشجع عمدا أمثال هذه القساوة أيضا . وهكذا أعلن بيان المذهب « المستقبلى » futurist الايطالى عام ١٩١٠ : « ان وعينا المتغير لن يعود يسمح لنا باعتبار الانسان مركزا للحياة الكلية. لم تعد معاناة انسان ما فى نظرنا أكثر أهمية من مصباح كهربى يعانى من الهزات التشنجية ويصرخ وسط تأثيرات اللون التى تهتك الشعور»(٣٥). ولقد كتب أبوللينير Apollinaire وهو يشرح التكعيبية : « المدرسة الحديثة فى الرسم تريد أن تصور الجمال وقد شلح من أى سحر للانسان على أخيه الانسان » (٣٦) .

(٣٤) س . يونج : « الانماط السيكولوجية » نيويورك ، ١٩٣٨ .
(٣٥) جوجنهايم : « المرجع المذكور » ص ١٣٦ .
(٣٦) ج . أبولليفير : « الرسامون التكعيبيون » نيويورك ، ١٩٤٤ ، ص ٩ ، ص ١٠ .

وباريس هى مركز هذه التيارات ويرجع الأمر فى جانب منه الى أن معركة الفن دامت على أرضها لمدة قرن حول التقاليد الفنية ويرجع فى الجانب الآخر الى أنه مع الحرية خلال النظر فى قضية دريفوس والحفاظ على الجمهورية يوجد جو للنقاش الحر ليس موجودا فى أى مكان مثل أسبانيا كما أن باريس هى السوق الرئيسى للفن الحديث • غير أن الرسام الفرنسى البارز هنرى ماتييس Henri Matisse (ولد ١٨٦٩) لا شأن له فى الواقع بهذه النظريات الخاصة « باللاشعور » انه فنان ديكور عذب ورائع يلحن فى أعماله جميع التيارات الموجودة فى الفن الحديث فى أواخر القرن التاسع عشر : فن مانيه ومونيه وديجا وسيورات بحثا عن سطح زخرفى ذى أنموذج واضح ولون براق • ان رسم ماتييس يضىء أية غرفة يوجد فيها • غير أن هذه « الوظيفة » ليست وظيفة كبرى فى الفن الذى لعب دورا بارزا فى تصوير الحياة القومية ومعركة الأفكار وتحول وعى شعب من الشعوب وفهم الى وعى شعب آخر وفهمه • ويمكن تبين الحدود الضيقة لفن ماتييس فى أنه لا يوجد به أدنى انعكاس لحادثة مثل الحرب العالمية الأولى التى كلفت ملايين الفرنسيين أرواحهم وهزت أسس البلاد• أما أن ماتييس قد اهتز فهذا أمر حقيقى ، لكن الأغلال التى وضعها فنه منعت هذا الفن من أن يلعب أى دور على الاطلاق فيما يؤثر للغاية فى حياته وحياة رفاقه •

والشخصية المهيمنة المعبرة عن المدرسة الفرنسية هى شخصية الفنان الأسبانى بابلو بيكاسو Pablo Picasso وهو أيضا لا يعبأ بهذه النظريات المتعلقة بـ « الوعى » أو « اذابة الواقع » أو « تحرير » الفنان بالرغم من أن هذه النظريات تعتمد على أعماله لتبريرها • فما يميز فنه هو ارتباطه الرائع بالمضطهدين والفقراء والتعساء والمستغلين •

لقد ولد بيكاسو فى ملقة فى أسبانيا وهو ابن رسام أكاديمى • ولقد طور تكنيكا بارعا وهو فى الخامسة عشرة من عمره • ثم رحل الى برشلونة وهناك اتصل بتيارات الرسم الفرنسى • لقد كانت المدينة مركزا للحياة الثقافية والدوائر الفنية فيها ترحب بأى شىء يبدو جديدا ومتقدما ، كما كانت أحد مراكز الحركة الفوضوية فى أسبانيا • لقد كانت أسبانيا بلدا من أكثر بلاد أوربا تأخرا وهى تختنق تحت حكم عصابة عسكرية — دينية من ملاك الأراضى مع وجود تطور صناعى ضعيف والفقر المنتشر وعدم وجود بارقة ديمقراطية • وكانت الحاجة الملحة عند الطبقة العاملة والفلاحية وعند جميع المهتمين بالتقدم هو ازالة دعامة الأنظمة الاقطاعية واقامة جمهورية ديمقراطية • وكانت الفوضوية المستمدة من نظريات

برودون وباكونين احدى القوى المعرقلة بين الشعب • فهى فى جوهرها نظرة خاصة بالبورجوازية الصغيرة ازاء مشكلات الطبقة العاملة فترفع الكلمة البراقة الجذابة « الحرية » لكنها تعنى بها « حرية للفرد » مستحيلة تكون بعيدة عن المجتمع • ولم تكن تعارض ـ بالكلام ـ الحكومة فحسب بل كانت تعارض أى شكل للعمل الاجتماعى والتنظيم • وقد رأت المجتمع برغم أنه يتكون من بشر على أنه العدو الدائم للبشر جميعا • وهى من الناحية العملية تجعل البشر أكثر عجزا وعقما عما كانوا فى عصر الكهوف وذلك لأن كل خطوة انسانية تجاه الحرية لم تكن ممكنة الا اجتماعيا • وقد حال الفوضويون ـ وهم يتبعون نظريتهم ـ بين الطبقة العاملة التى أثرت فيها المشاركة فى الكفاح من أجل الجمهورية الديمقراطية وقد عرضه هذا تمرد ١٨٧٣ للخطر عندما اعتزل الملك وكان فى الامكان قيام الجمهورية • وقد غذت فى فترة ١٨٩٠ ـ بأسلوب يعد خاصا بالطبقة البورجوازية الصغيرة ـ أعمال العنف والارهاب الفردية •

ولا يوجد أدنى شك فى أن الفوضوية قد أثرت فى حياة برشلونة الثقافية والفنية حيث يشغف فلاسفة الجمال الشبان بأية نظرية عن الفن والحياة تبدو معارضة للمجتمع والسلطة الرسميين• وهناك نظرة فوضوية أساسا كامنة وراء الدعوة الى «التخلص من الواقع» فى الفن • فهذه الدعوة حركة ساخرة ضد أصحاب الثروة والسلطة الذين يدبرون شئون العالم الواقعى ويتمثلون فى الفن بالاسلوب الرسمى للواقعية الزائفة الاكاديمية • وقد تمكن بيكاسو بعد أعمال الشباب التى أنتجها أن يستوعب للغاية التيارات الجديدة فى الرسم القادمة من فرنسا • وقد رسم مناظر مقاه كتلك المناظر التى عند رينوار ومانيه وديجانيرثل فيها أماكن تجمع فكاهات وجماليات الشباب ، ورسم عاهرات ومناظر الفحش والدعارة مثل المناظر التى رسمها تولوز لوتريك وفيما رموز عنيفة تشير الى الفساد الملقى فى وجه المجتمع ؛ ورسم مناظر العاملات والاطفال فى الشوارع وهى مناظر قريبة من رسوم دوميه •

وفى عام ١٩٠٠ زار باريس وفى عام ١٩٠٤ جعل من باريس موطنه • وقد حدث أيضا بين عامى ١٩٠٠ و ١٩٠٤ أن أسلوبه المميز الاول اتخذ له شكلا وهو الأسلوب المعروف بـ «الاسلوب الازرق» Blue Style فالنغمات الزرقاء المنتشرة ، وتبسيط الارضية ، ونقص الشعور بالضوء والعمق ، والحظ الثقيل القوى المتدفق الذى يربط الاشكال فى أنموذج وحيد تعطى انطباعا بعالم «مرسوم» غير حقيقى مخترع صناعى • غير أن هذا الخط ـ وان كان يعد خطوة كبيرة تبتعد عن الحياة ـ هو فى الوقت

نفسه مثقل بشحنة الانفعال • وتكاد تكون الاشكال فى هـذه الفترة «الزرقاء» رموزا • وهكذا نجد «العائلة» الرزمية نفسها أو أفرادها يظهرون فى لوحة بعد أخرى ـ المرأة النحيلة فى ردائها ولها وجه قوى يشبح وجوه الفلاحات وأحيانا ما تمسك طفلا بين ذراعيها ، وهى رمز للأمومة والشعب العام ؛ والشحاذ الهزيل ذو اللحية وأحيـانا ما يكون أعمى وله ذراعان نحيلتان وساقان عاريتان تطل من الاكمام والسروال الممزقة ، وهذا رمز على العوز والتعاسة والنبذ فى المجتمع ؛ والشاب أو الشابة المرسوم برقة الاطفال • وفى هذه الفترة الزرقاء يبـدو أيضـا السكارى والشابات والشبان بعيون جاحظة محدقة وهم يجلسون أمام منضدة فى مقهى كرمز للناس الوحيدين الذين يعيشون على هامش المجتمع • وتبـدو الحركات نفسها فى اللوحة بعد الاخرى مثل الذقن المستندة للأيدى كرمز للعزلة أو الوحدة والأيدى المتشابكة التى تشير الى بحث الجسم عن الحمـاية والدفء •

وبعد هذا ، فى عام ١٩٠٥ ، جاءت الفترة المسماة بالفترة «الوردية» والمناظر تأتى الآن من حياة عروض السيرك والمهرجين والمشعوذين • ومرة أخرى لا نجد شيئا مأخوذا مباشرة من الحياة الواقعية • ونجد الخط أرفع من الخط الموجود فى اللوحات « الزرقاء » وقد رسمت بحساسية • ومرة أخرى يكشف هذا الخط عن الانماط الرمزية ـ فنجد الممثل الشاب أو المضحك ويتأكد حزن وجهه بالزى المزخرف ذى المربعات الملونة ؛ والأم ـ وهى هنا أكثر شبابا من «الأم» فى الفترة «الزرقاء» ـ ذات السحر الرقيق وهى ترسم دائما ولها جسد نحيل وضعيف ومعرضة لأن يجرحها العالم القاسى ؛ والغلمان يرسمون بلطافة وفيهم تعبير يدل على السذاجة الحلوة وان كانت السذاجة الحزينة ، والشباب الغض الذى لم يجعله عالم القلق صلبا بعد • ويبدو الأمر كما لو كان الرسام يقـوم بعملية مسح لشبابه وهو الآن يتطلع الى رجولته لأن هذه الشعوذة والتهريج هى رموز تدل على الفنان الذى يرتدى القبعة ويمسـك بالأجراس ليسـخر من « المجتمع الرسمى » بينما هو يكبت عذابه وكربه •

وبعد هذه الفترة ، جرب بيكاسو عدة أساليب يبدو فيها أنه ارتكب أعظم عنف أصاب الصورة الانسانية • وليس هذا هو الخط الوحيد الذى سيتبعه • فهو من خلال عمله ، انما يشتغل فى متناقضات كما لو كان فنه يعكس جانبيه من تفكيره لا يتصالحان وهو يقدم مع تشويهات الواقع غير المتناسقة صورا رقيقة حساسة تكاد تكون أكثر واقعية للناس وكذلك يقدم أشكالا جدية فى قالب هربى هوائى للمتجردات الكلاسيكية ومناظر

أسطورية · ولكن تتابع الاساليب غير الواقعية سادت فنه · ويبدو الأمر كما لو كان يتصور سلسلة من مناهج معـــالجة الخـــط واللون والطلاء والقماش ، وكل منهـــج وحيد فى حد ذاته ويتكون من داخل نفسه وله « قوانينه » الخاصة ·

وأحيانا ما يتكون من خطوط منحنية مكتسحة تتحرك باستمرار من خلال مساحات مسطحة متناقضة اللون ؛ وأحيانا ما يتكون من زوايا غير متساوية أو من العرض المرسوم لكتل ومساحات مسطحة متداخلة وأحيانا أخرى من أبعاد ثلاثة موحية تماثل النحت ؛ وأحيـــانا ما يربط تسطح تصميم السطح مع اشارة للمنظور فيما يتعلق بتضييقه وتعميقه · ويتمكن الفنان أحيانا من تطويع اللون وأحيانا ما يكون اللون لامعا وملصوقا بجوار بعض أشبه بالفسيفساء · وفيما عدا بعض التجارب المنعزلة لا يعد فن بيكاسو « شكلا محضا » و «غير موضوعى» · فهو يستخدم هذه «الطرق» المنوعة من الخط والطلاء لـ «تشييد» موضوع هو فى الأغلب انسان ، برغم أنه يستخدم أحيانا التـــكوين الداخل لغرفة أو طبيعة صامتة · وهكذا يتبدى الموضوع من خلال الشكل الهندسى لكل أسلوب خاص والذى يتم تناوله بحرفية مدهشة ؛ وبـ « أيد » يمكن أن يقـال انهـــا أيدى أستاذ ممتاز · والمعالجة غير المألوفة للموضوع الانسانى لا ينظر اليهـــا على أنها تعبير عن مشاعر معادية للانسان · فهى فى الاســـاس تعبير عن الروح الساخرة والجادة بشكل كوميدى ، وكل أسلوب يصبح نوعا من القناع يظهره للعالم · انه نوع من الضحك الساخر على « مجتمع رسمى » يمتلك بالنسبة له العالم الواقعى ·

وفى أول هذه الاساليب التى جاءت بعد عام ١٩٠٥ نجـد الاسلوب المسمى بالفترة الزنجية بسـبب التشـــابه الخرافى الموجود فى الاوجه والاشكال مع النـحت الافريقى ، ونرى هنا أوجه النـاس الذين رسمهم تصبح قناعا سميكا بعيون مجوفة · وأشهر أعمـال هذه المجموعة لوحة «فتيات آفينيون» Demoiselles d'Avignon فى متحف نيويورك للفن الحديث ، ولقد كانت فى صورتها الاولى منظرا لبيت الدعارة · وبيكاسو فى لوحاته «التكعيبية التحليلية» فى الفترة من ١٩٠٩ الى ١٩١١ حيث يكاد يختفى العنصر الانسانى وينحصر فى الشكل الهندسى المميت ، نجد الاسلوب نفسه هو قناع الفنان ، وتصبح الرسوم ضحكة على « المجتمع الرسمى » أى على المشاهدين · ونصل الى عمق العدمية · ولا يتم الضحك على المجتمع وحده بل على تراث الرسم جميعه أيضا · وحلت محل الطلاء قطع الورق الملون اللاصق بما فى ذلك ورق الحائط والصحف · وانضافت

الى فرق الصحف الاحرف والكلمات وأجزاء الكلمات الملونة وهى سخرية مرة من مواد الاتصال الاجتماعى وقد استخدمت هنا عن عمد بطريقة لا تواصل فيها · وكان هذا ارهاصا بالحركة الدادائية فى سنوات الحرب العالمية الاولى والسنوات التى تلتها مباشرة وفيها لا نجد سوى «الحقيقة» وقد عرضت على أنها لا شىء وبطريقة تبعث على السخرية نظرا لأن اللغة قد استولى عليها أصحاب القوة وملئوها أكاذيب وخداعا · ثم جاءت بعد هذا مجموعة «التكعيبية المركبة» synthetic cubism فى أواخر سنوات ١٩١٠ وأوائل سنوات ١٩٢٠ وفيها يبدو الشكل الرمزى للمشعوذ والمهرج والموسيقى المتجول ذا كيان ضخم ممتلىء يشغل قماش اللوحة · والاسلوب الذى رسم به المهرج وهو نوع من «المحاكاة» المرسومة لتداخلات المساحات المسطحة من ورق اللصق هو نفسه تهريج خيالى وقناع يقطب فى وجه المشاهدين ·

وكاد بيكاسو أن يستعيد الصورة الانسانية لفنه فى أوائل سنوات ١٩٢٠ بما أنتجه من مجموعة تسمى مجموعته «الكلاسيكية التى تتألف من أشكال بسيطة وقوية وعنيفة تشبه الفلاحين وقد رسمت بامتلاء ؛ وهى رسوم رقيقة وهادئة ورائعة · وهى تعبر عن شعور بمحبة الانسانية المشتركة · كما توجد فى هذه الفترة مجموعة لوحات عن الكوامن الانسانية والطبيعة الحية وقد صممت بقوة مماثلة وبالهيكل «الكلاسيكى» المماثل والتى يبين فيها أنه يستطيع أن يفعل ما يفعله مصممو الديكورات بأنموذج الخط الزخرفى الرائع وبالألوان المتنافرة وبالألحان المتناسقة · غير أن القطع التى تصور الشخصيات ـ برغم اكتمالها ـ والكوامن الانسانية ليست انعكاسا مباشرا للحياة · فيبدو أنها أصبحت جزءا لا يمكن استئصاله من تفكير بيكاسو باعتباره فنانا وهذا يجعله دائما يرسم الحياة من خلال الشكل الهندسى و «القناع» الاسلوبى الذى هو أيضا جد فى هزل يوضع فى الفن · وفى هذه اللوحات نجد الجد الذى فى قالب هزلى يأتى على غرار النحت الكلاسيكى الاغريقى ولكن بفارق واحد هو أن رمز الفلاح يحل الآن محل الآلهة الاغريقية ·

انها فترة من أشد فترات فن بيكاسو رصانة · فهى فترة نهاية الحرب العالمية الاولى وقيام الثورة فى روسيا وعزل القيصر الالمانى ونمو الكفاح العمالى فى جميع أنحاء أوربا · وفى أسبانيا كانت هناك فورة للنشاط العمالى على شكل اضرابات ومطالب بالاصلاحات وانتخاب نواب اشتراكيين فى مدريد مما أرعب الملك والقوى الرجعية · وفى أواخر عام ١٩٢٣ تم سحق هذه الحركات على أيدى ديكتاتورية الجنرال بريمودى ريفيرا

يؤازره العسكريون الذين يسيطرون على الجيش وجميع بقايا الاقطاع فى أسبانيا وكذلك رأس المال البريطانى الذى تغلغل تمـاما فى أسبانيا والبرتغال • وهذه الديكتاتورية تشبه الديكتاتورية التىفرضها موسولينى على ايطـاليا فهى مثلهـا قـد وجدت مؤازرة من جانب مـلاك الارض الارستقراطيين ورجال الصناعة وأصحاب المصارف فى فرنسـا وانجلترا والولايات المتحدة • وفى أواخر هذا العقد من السنين وأوائل العقد الثالث من القرن العشرين شـغل بيكاسو بالنواحى السـاخرة وبالتشويهات العنيفة بالنسبة للجسم الانسانى • وبعض لوحاته تمثل تمزق الجسد المعذب وقد رسمت بخط جنونى يذكر بكوابيس السورياليين ، وبعضها الآخر يعد « اعادة بناء » الجسم الانسانى بفكاهة قاتمة وقد تجرد الجسم من اللحم وأصـبح أجوف كما لو كان يتكون من قطع من العظام ألصق بعضها بجوار بعض •

ويدل القناع الساخر ودور المهرج المتألم والضحكة الساخرة المتهكمة واظهار الجـد فى قالب هزلى والذى امتد على طول أسـاليب بيكاسو المتنوعة ـ يدل كل هذا على تعاطفه مع المضطهدين وعلى عداء خفى «للمجتمع الرسمى» ، وهو عداء «خفى» لأنه تم التعبير عنه فى شكل ابراز الجد فى قالب هزلى مثل المعانى المزدوجة والاشكال البدائية المصطنعة عند مهرجى ونحاتى المزاريب فى العصور الوسطى • ولكن يعد هذا فى الوقت نفسه ضيق أفق خطير فى فنه • فالشعب العامل ليس هو الشعب المضطهد فى الفترة الاقطاعية • فالطبقة العاملة هى طبقة مثقفة • فهى تستوعب التراث الثقافى والعلمى وتطوره وتبدله حتى يواجه مهام اليـوم • وهى تحارب الآن بأسلحة الواقعية مع وجود فهم أعمق بمكونات المجتمع عن مستغليها• وهى لا تحتاج فقط الى الاحتجاج والتعبير عن مشاعرها الأليمة ، بل لديها أيضا الوسيلة لتغيير العالم • آنها تملك علم المجتمع وتستحوذ على قوانين التاريخ والاقتصاد • ولهذا تظل نظرة بيكاسو للفن نظرة تخطىء فى فهم تسلسل التاريخ • فبرغم الحرفية الفنية الممتازة وتركيز الشعور ، الا أن فنه لا يرقى الى المهام الرئيسية فى عصرنا • وهذا التناقض بين تعاطفه وطريقته المبتذلة أساسا فى التعبير عن هذا التعاطف يصل الى ذروته فى الرسم الحائطى « جيورنيكا » عام ١٩٣٧ •

فى عام ١٩٣٦ كان يبدو أن الشعب الاسبانى الذى عانى كثيرا قد كافح أخيرا وقاتل من خلال الجمهـورية الديمقراطية متـحررا من ظلام العصـور الوسـطى الذى يتألف من ديكتاتورية الملـكية والكنيسة والارستقراطية والعسكريين • وربما كان هذا هو المعنى الموجود فى عمل

بيكاسو الحفرى «اختلاط العنصر الانسانى بالعنصر الحيوانى على غرار حيوان الميناتور » وفيه نجد طفلا يمسك شمعة التنوير أمام وحش انسانى له رأس ثور • وفى أوائل عام ١٩٣٦ كسبت جبهة الشعب التى تشكلت لوقف جور الفاشية ــ الانتخابات وأكدت ثبات الجمهورية • وجاء جواب على هـــذا من جانب التمرد الذى قام به الجنرال فرانكو الذى كان لا بد سيهزم لولا أنه تلقى مساعدة من الجيوش والغواصات الفاشية الايطالية والقوات والطائرات الالمانية وهى تقوم باختبار انقضاضها والقاء القنابل وتكتيكاتها المرعبة • وكان وراء هذا المساعدة من جانب أصحاب البنوك والمحتكرين من انجلترا وفرنســا والولايات المتـحدة التى أقرضت هتلر مبالغ طائلة وبنت له المصانع وساعدته على بناء التسلح وكانت على ثقة من أنه سيكون فارسها المنتصب ضد الإتحاد السوفييتى • وقد أطاحت هذه الدول بكل القوانين الدولية السابقة والتصرفات الســابقة وفرضت سياسة « عدم التدخل » وقاطعت شحن الاسلحة للحــكومة الجمهورية الرسمية ، وهكذا ضمنت النصر لما لم يكن مجرد تمرد بل لما كان أيضا غزوا فاشيا أجنبيا • وكان المقصود بـ «عدم التدخل» هذا تفتيت حركة السلام العالمية ضد الفاشـــية • وكان هـــذا مع تأييد الغزو العسكرى اليابانى للصين خطوة كبيرة نحو مجزرة الحرب العالمية الثانية •

لقد وقف بيـكاسو ضـــد فرانكو الذى كان يدعوه بيكاسو عدو الانسانية والثقافة جمعاء • وقد وافق على أن يرسم حائطا للجمهـــورية الاسبانية فى معرض باريس العالمى، واتخذ له موضوعا هو التدمير الوحشى الذى قامت به قاذفات القنابل الالمــانية على مدينة جيورنيكا الاسبانية • وهى لوحة ملتهبة استخدم فيها تكنيكه الرمزى الخاص بالتمزيق التعبيرى للجسم الانسانى تعبيرا عن الالم والرعب • وتبدو فى اللوحة أيضا شعل البيــوت المحترقة والمصــباح والضــوء الكهربى للدلالة على نورانية الحق والعلم • واستخدم بيكاسو للتعبير عن الامة الاســـبانية رموز مصارعة الثيران • ويعتقد بعض المعلقين (٣٧) أن الثور يمثل الفاشية المنتصرة • والتشابه قائم على أية حال فى أن الثور مع الحصان والمرأة المعذبة والجندى الجريح تمثل شعب أسبانيا • وفى التقاليد الخاصة بمصارعة الثيران ، لا ينظر الى الثور على أنه عدوى أو كممثل «للشر» ، بل ان بيكاسو قد

---

(٣٧) أ • هـ • بار : « بيكاسو : أربعون عاما من فنه » نيويورك ، ١٩٣٩ ، ص ١٧٤ •

رسم فى احدى لوحاته السلامية الثور وحمامة السلام جالسة فوق رأسه(٣٨) ٠

وبهذا العمل العظيم كشف بيكاسو مرة أخرى عن الروابط العميقة التى تربطه بالشعب العامى والفقراء والمضطهدين وهى روابط لم يتخل عنها اطلاقا ٠ وقد قلب عربة التفاح ـ عمليا ـ تلك العربة الخاصة بنظرية تجمعت فيها النزعات «التجريبية» و «العالم الجديد» و «العالم الخاص» و «التحرر من الطبيعة» الخاصة بحركات الفن فى القرن العشرين٠ واتجاه هذه النظرية التى بلغت الذروة فى سنوات ١٩٢٠ وأوائل سنوات ١٩٣٠ هو ابعاد الفن تماما من صراعات الحيـــاة الواقعية ، وفى الحقيقة ابعاده تماما عن أى تعاطف انسانى حقيقى فيما عدا نوع من التعبير «اللازمانى» عن الحزن ٠ وعمل بيكاسو يشار اليه دائما ـ بسـبب قوته الرائعة ـ كتبرير لهذا التيار التجريدى غير الموضوعى أو السوريالى أو ذاك ٠ والآن أكد بجراءة الارتباط المباشر بين الفن والصراع الحقيقي الذى يحدث أمامه من أجل الرفاهية والتقدم الانسانيين ضد الفاشية والرجعية ٠ وهذا العمل أبعد ما يكون من أن يصـــبح أقل «عمومية» ، فهذه الحركة جعلته أكثر «عمومية» بالمعنى الوحيد الذى لها فى الفن ، وقـد استحوذ على حادثة أنموذجية نمطية وقد تواجهت فيها الرجعية مع التقدم الانسانى حتى يمكن الناس أن يتعلموا منها ٠ وقد اعترف الناس بامتياز لوحته فى كل بلد تطل فيه الفاشـية برأســـها ٠ ومع ذلك فانهم لم يستطيعوا أن يتبينوا أنفسهم ٠

يمكن أن يقال ـ دون الحط من قدر خطورة لوحة «جيورنيكا» ـ ان أسلوبها هو أسلوب الخيال الساخر المر الذى يســتخدم الرموز الخاصة بمصارعة الثيران والنواحى الفنية الصناعية المتعمدة فى تنـاوله للجسم الانسانى ٠ ليس هذا الأسلوب هو الواقعية ٠ وتتضح حدود هذا الاسلوب الضيقة عندما تقارن اللوحة الحائطية بالأحداث الواقعية ٠ فهى تصور أشكال الرعب التى عانى منها الشعب المسالم من الضرب بالقنابل ٠ غير أنها لم تصور البطولة الرائعة ، بطولة العمال والفلاحين الاسبان والثروات الهائلة التى وجدوها فى أنفسهم حتى أنهم ظلوا يواصلون الكفاح طوال عامين ضد المطامع وضد الطيران والدبابات التى كانت تتدفق على البلاد من الفاشية الالمانية والايطالية ، بل لقد نظموا حياة ثقافية أثناء ضرب مدريد وبرشلونة بالقنابل ٠ وكان هنـــاك الأصدقاء الذين جاءوا من الولايات

---

(٣٨) غلاف كتاب هواردفاست : « أسبانيا والسلام » ، ١٩٥٢ ٠

المتحدة وانجلترا وفرنسا والاصدقاء المعادين لهتــلر من ألمانيا وكان هناك أيضا محبو السلام الذين لم يحملوا من قبـل اطلاقا بندقية لتكوين لواء دولى • وكان من المســـتحيل تصــوير هذا الفن وهذه القوة الانســانية باسلوب بيكاسو • فهذه الموضوعات تتطلب أســـلوب الواقعية لأن هذا وحده يكون ملائما للجوانب العـــديدة والعمق الموجودة فى الشـخصية الانسانية • وهذا هو ما اكتشفه جويا عندما تحــول من خيال مجموعة «أهواء» الى واقعية «كوارث الحرب» لقد رسم جويا ــ الواقعى ــ المجتمع وهو فى حالة حركة • وبيكاسو ــ الذى سجن فى أسلوبه ــ لم يستطع أن يصور سوى صيحة واحدة من صيحات الرعب •

وقد ظل بيكاسو بشجاعة فى باريس خلال الحرب العالمية الثانية واحتلال ألمانيا لفرنسا وظل يرسم ويرفض جميع محاولات الالمان وزعماء حكومة فيشي لكسبه • بل لقد رسم صــورا معــادية للفاشية تحت أنف الفاشيين مثل رأس رمزى لانسان ميت وجمجمة بقرة وراءها نماذج الظلال على نافذة تكون الصليب المعقوف المخاتل • وفى نهاية الحرب انضم للحزب الشيوعى وفسر هذه الخطوة قائلا :

« لقد أصبحت شيوعيا لأن حزبنا يســـعى أكثر من أى حزب آخر لمعرفة العالم وبنائه وليجعل الناس مفكرين أكثر وضــوحا وأكثر حرية وأكثر سعادة • لقد أصبحت شيوعيا لأن الشيوعيين هم أشجع الناس فى فرنسا وفى الاتحاد السوفييتى بمثل ما هم عليه فى بلدى ، أسبانيا • ولم أشعر اطلاقا بأننى أكثر حرية وأكثر اكتمالا عن الوقت الذى انضممت فيه للحزب • وبينما أنا أنتظر الوقت الذى تســتطيع فيه أسبانيا أن ترجعنى اليها ثانية ، فان الحزب الشــيوعى الفرنسى هو وطنى • ففيه وجدت مرة أخرى جميـــع أصدقائى ــ العـــالمين الكبيرين بول لانجيفين Paul Langevin وفريدريك جوليو ــ كورى Frederick Juliot-Curie والكاتبين الســكبيرين لويس أراجون Louis Aragon وبول ايلوار Paul Eluard ووجدت كثــيرا جدا من الوجــوه الجميلة لمتمردى باريس • هاأنذا مرة أخرى بين اخوتى»(٣٩) •

ومنذ ذلك الوقت وهناك ضغط مستمر على بيكاسو أن يتحلل من هذه الرابطة على أســـاس أن الشيوعيين ينـــادون بأسلوب « الواقعية الاشتراكية » Socialist realism وهو الأسلوب المعارض لأسلوب بيكاسو

(٣٩) صحيفة : « نيوماسيس » نيويورك ، ٢٤ أكتوبر ١٩٤٤ م.

فى الرسم • الا انه يبدو واضحا مما في عبارة بيكاسو أنه قد بنى تصرفه على دوافع أعمق وأكثر اثارة للاعجاب من الرغبة فى أن يجـد حماة ورعاة لفنه ؛ لقد بنى تصرفه بالفعل على احترامه للشعب الذى حارب بمثل هذه التضحية بالنفس من أجل تحرر أسبانيا من الفاشية والذى حارب لمنع شرور الحرب العالمية الثانية والذى حارب من أجـل تحرير فرنسا خلال تلك الحرب • والماركسية نفسها تمثـل نظرة للعـالم وفلسفة وتقديرا فاحصا للفكر والثقافة الماضيين والحاضرين ومحاولة لايجاد درب للتطور الانسانى لا تغيره من أجل الاغراض الدبلوماسية والمناورات • ان ماتريد أن تثيره فى الفن هو مسألة ما هو خير درب للفنان عليه أن يتخذه، وكيف يستغل خير استغلال تراث الماضى من أجل مزيد من فهم العـالم الواقعى والتحكم فيه ؛ وهو الآن يسـتطيع أن يشـيد معنى القربى والانسانية المشتركة بين الناس ويبعث ضوء التنوير ضد قوى الضـباب والظلام • ومنذ نهاية الحرب العالمية الثانية ، ارتفعت حركة جديدة لم يسبق لها مثيل ، وهى حركة أنصار السلام الذين تكون نظرتهم لعالم قد قضى فيه الشعب للأبد على العنصرية والقومية والعنصرية الشيفونية « المتعصبة » chauvinism الهاما لأى فنان به تعاطف انسانى • ولقد وهب بيكاسو ألمعياته لهذه الحركة • وأصبحت حمامة السلام التى رسـمها رمزا عالميا وقد ساعد حركة السلام بلوحات ورسوم تعد كل منها تنوعا لهذا الموضوع السامى عن السلام الذى يشمل مستقبل الفن والثقافة جميعهما •

الفصل الثامن

الواقعية والصراعات الديمقراطية في الفن الأمريكي

ما هى السمة الفريدة والمميزة للحيـاة الثقـافية الامريكية ؟ انها ليست قائمة فى موقع أمريكا الجغرافى ، ولا فى تراثها العقلى ، ولا فى اقتصادها ولا فى مؤسساتها الديموقراطية ، ذلك أن هنـاك بلادا أخرى تتمتع بالسهول والجبال والأنهـار العظيمة • وقـد تكون التراث العقلى للجمهورية الامريكية الى حد كبير من تيارات الفكر التى واكب ظهورها فى أوربا القضاء على الاقطاع ، وهى تيـارات عصر النهضة وحركة الاصلاح ونمو العلم الطبيعى والفلسفة العقـلانية فى القرن الثـامن عشر ، قرن «التنوير» • واذا اختلف الاقتصاد الامريكى فانما يختلف فى الدرجة لا فى النوع عن ذلك الاقتصاد الذى تطور فى أوربا ، وهو اقتصاد رأسمالى كان فى البدء تجاريا ثم أصبح صناعيا بعد ذلك • وصاحبت هـذا الاقتصاد الامريكى فى تقدمه الدورات المنتظمة من الازدهار والأزمة تماما كما حدث فى أوربا • ولا تختلف المبـادىء الديمقراطية التى تحققت فى اعـلان الاستقلال والدستور وحقوق الانسان عما تحقق فى فرنسا عـام ١٧٩٣ وفى الدستور الاسبانى عام ١٨١٢ وفى الاصلاحات التى قامت بها الحكومة البريطانية فى القرن التاسع عشر •

غير أن هناك جانبا حاسما على الاقـل تختلف به الولايات المتـحدة الأمريكية عن غيرها من الأمم الكبيرة وهو أن الشعب الأمريكى تكون منذ البداية من عدد كبير من الشعوب المختلفة التى لها أصـل متباين وماض وثقافة مختلفان • وعلى هذا ساد منذ البداية فى الحياة الثقافية الامريكية اتجاهان متصادمان للفكر بطريقة مركزة وبأهمية خاصة لا نجد لها مثيلا فى أى مكان آخر • فهناك اتجاه يؤمن بأن فى استطاعة الشـعوب ذات الأصل المختلف أن تتعايش معا على أساس من الاحترام المتبادل والتعلم بعضها من البعض الآخر بكل ما لها من جذور ثقافية أصيلة وبكل ما فى

قدرتها على اطلاق صيحات ثقافية جديدة • ولكن كان هناك اتجـاه آخر يؤمن بالتعصب القومى chauvinism وبالتعصب العنصرى كما يؤمن بـ «تفوق» شعب من الشعوب على الشعوب الاخرى ، وتصاحب هذا صيحات لا عقلية محمومة مماثلة تمزق الشعب تمزيقا •

وهكذا نجد أن اللغـة السـائدة فى فترة الاسـتعمار هى اللغة الانجليزية، غير أن الشعب كان يتكون من الانجليز والهولنديين والفرنسيين والألمان والسويديين وأهـل ويلز • غـير أنه كان من الضرورى انتزاع الارض من الهنود ؛ وكان جلب الزنوج من أفريقيا من أجل العمل العبودى مع انتشار تجارة الرقيق نفسها عملا مربحا للغاية • وهكذا اعتنق الناس الذين تعلموا كيف يعيشون معا التعصب العنصرى الذى يهدف الى تبرير سرقتهم واستغلالهم للآخرين • ومع هذا كان عليهم أن يتحركوا بالضرورة لبحث النزعة الاقليمية الضيقة والتعصب العنصرى نتيجة ظهـور الكفاح الديمقراطى لحماية جماهير الشعب ومصالحها المتبادلة •

وكان روجر ويليمز Roger Williams الذى حارب الاوليجارشية المتزمتة من أجـل حرية العقيـدة هو الذى رفع صـوته فى مستعمرة ماسوشيت دفاعا عن حقوق الهنود • وعندما ارتفعت فى المستعمرات موجة المطالبة بالحرية والاستقلال وبلغت الذروة فى الحرب الثورية ١٧٧٦ ـ ٨١ زاد عدد الأصوات التى ارتفعت تتشكك فى حق العبودية • وغذى هذا التيار الدورو البارز الذى قام به الشعب الزنجى فى الحرب ،(١) كما انعكس فى الفن الذى عملت الحرب على ابداعه وتبدى كذلك فى التصوير البديع لأحد البحـارة الزنوج فى لوحة « واطسن وكلب البحر » لجون سنجلتون كوبلاى John Singleton Copley والبطل الزنجى فى لوحة • معركة جبل بنكر لجون ترومبل John Trumbull •

وعندما زاد المد الرجعى ارتفعت موجة التعصب القـومى والتعصب العنصرى • وعندما تدعمت مصالح التجار والصيارفة بقوانين منع الشغب والتمرد ارتفعت صيحة «اليعقوبية» الرجعية ضد أتباع توماس جيفرسون Thomas Jefferson الديمقراطيين ، وظهر نفوذهم فى اطفـاء مشاعل الثقافة • وكان الأمر كما كتب ميرل كورتى : « لقد كانت هنـاك دعـوة

---

(١) ووز • فوستر : « الشعب الزنجى فى التاريخ الامريكى » نيويورك ١٩٥٤ صفحات ٤٥ ـ ٤٧ ، هـ • اتبيكر : « الشـعب الزنجى فى الثـورة الامريكيـة » نيويورك ، ١٩٤٠ •

لتثبيت الأنظمة القائمة وتعضيد الارستقراطية والدعـوة المتزايدة لقصر الانتخاب على أصحاب الملكيات الكبيرة والحفـاظ على الدين»(٢) وهاجموا النظريات الجديدة « ذات البريق الخادع » التى تدعو الى تحرير المرأة ، ووجدوا مبررات عقلية جديدة للعبودية ودعموا الدعوة للتفرقة العنصرية فى التعليم وسلب الشعب الزنجى الحرفى الشـمال حـق التصويت ، وتحدثوا بلغة التعصب ضد السامية ٠

وقد شهد النصف الأول للقرن التاسع عشر ازدهار صناعة القطن القوية ، كما شاهد معها تطور العبودية التجـارية ووحشية تربية العبيد والاتجار بالاجسام البشرية على نطاق واسع ، وهى أمور هددت بتقويض الأنظمة الديمقراطية نفسها وسممت معظم حياة الأمة الثقافية بالتعصب العنصرى ٠ ولم تستول الحرب ضد المكسيك على جانب كبـير من الارض فحسب ؛ بل استولت أيضا على عددكبير من السكان الذين تعرضوا بالمثل للهجمات العنصرية والاضطهاد العنصرى الذى استمر حتى اليوم ٠ ولكننا من جهة أخرى نجد المهاجرن الذين تدفقوا فجـاءوا لسد حاجة الصناعة الناهضة لطبقة عاملة وحملوا معهم الثروات الثقافية وكبرياء كرامة العمل وكراهية موجهة ضد الاقطاع والارستقراطية فى أوربا ، وكانوا بهذا عاملا قويا فى الدفاع عن الديمقراطية والهجوم على العبودية ٠

وكان هناك كتاب كبار ظهروا فى منتصف القرن من خـلال الكفاح ضد العبودية تلهبهم المقاومة وأشـكال التمرد ومحـاولات الهروب من العبودية التى يقوم بها الشعب الزنجى ، وقد ناضلوا أيضـا من أجل المستقبل الديمقراطى والاخاء بين الشعوب ٠ وهكذا نجـد أن فريدريك دوجلاس Fredrick Douglas الذى هاجم نظام ملكية العبيد قد أوضح أن الحرب المكسيكية ليست الا عارا قوميا ٠ وقد ربطت هارييت بيتشر ستوو Harriet Beecher Stowe فى روايتها «كوخ العم توم» كفاح الشعب الزنجى بأشكال الكفاح من أجل الاسـتقلال الوطنى فى أوربا وقدمت رؤية ممتازة لمستقبل أفريقيا «ربما سيقوم الجنس الزنجى عندما لا يعود محتقرا ومداسا بالأقدام وذلك باظهـار جانب من آخر الكشوف وأعظمها عن الحياة الانسانية »(٣) ٠ وتقوم الصفة المميزة لوالت ويتمان

---

(٢) م ٠ كورتى : « تطور الفكر الامريكى » نيويورك ، ١٩٤٣ ص ١٨٥ ٠

(*) مؤلفة امريكية (١٨١١ — ١٨٩٦) اشتهرت برواية « كوخ العم توم أو الحياة بين افراد الطبقة الدنيا » (المترجم) ٠

(٣) هـ ٠ ابتيكر : « تاريخ تسجيلى للشـعب الزنجى فى الولايات المتحـدة الامريكية » نيويورك ، ١٩٥١ صفحتا ٢٦٦ — ٦٧ ٠

Walt Whitman باعتباره شـــاعر أمريكا الـكبير خاصـــة فى مشاعره الديمقراطية واعتزازه بالشعب العامل ، و « الميكانيكيين » الذين يبنون البلاد وشعوره بالاخاء بين الشعوب كما فى قصيدته « مانهاتان » :

المهاجرون يصلون ، خمسة عشر أو عشرين ألفا فى الاسبوع

والعربات تجر البضائع ، وسباق سائقى الجياد البطولى ، والبحارة ذوو الوجوه المسمرة

وهواء الصيف ، والشمس الساطعة المشرقة ، والسحب المبحرة فى الفضاء .

وبرد الشتاء ، وأجراس مركبات الجليد ، والثلج المتكسر فى النهر ، وهو يجرى ظاهرا أو منغمرا مع الجزر والمد .

وميكانيكيو المدينة ، سادتها ، ذوو الوجوه البديعة التكوين والجميلة والتى تتطلع اليك مباشرة فى العين ..

مدينة الأنهار المتدفقة والمتألقة ! مدينة الأبراج والصوارى !

المدينة التى تعشش فى الخلجان ! مدينتى !

ولا يدخل ضمن مجال هذا الفصل تتبع انعكاس أشـــكال الصراع هذه فى الفنون التصويرية وان كان الأمر لا يزال محتـــاجا الى الدراسة الأكاديمية الأولية لجزر ومـد أشـــكال الصراع الديمقراطية فى الفنون التصويرية « الرفيعة » و « الشعبية » وكذلك التناول بالدراسة الانجازات والامكانيات المبتورة وغير المتحققة كتلك التى لدى الشعب الزنجى ، فلهذا الشـــعب تراث عظيم من الفن والحرفية فى أفريقيا ، وأفراد الشـــعب باعتبارهم عبيدا قد أنتجوا غالبية أعمال الزينة الجميلة سواء كانت من الخشب أو الحديد فى الجنوب . كمـا حاربوا فى الشـــمال ضد الجور العنصرى من أجل حقهم فى تطوير أنفسهم كفنانين . وبالمثل تعد التقاليد الثرة للشعب الهندى جزءا من مستقبل الفن الامريكى ، كما أنها التراث الذى حملته الشعوب العديدة التى كونت أمريكا وغالبا ماتم كبتهـــا من جراء النزعة الاقليمية الضـــيقة . والحقيقة التى يجب أن تتضح هى أن الكفاح الداخلى للفن والثقافة الامريكيين ضد التعصب العنصرى والنزعة الاقليمية الضيقة ومن أجل احترام الشعوب وفهمها المتبادلين هو اليوم أيضا الشىء الذى هو ضرورى فى المجال العالمى لاستتباب السلام وتطور الامم المتبادل .

والمحاولة التى سنقوم بها هنا هى عرض المشـــكلات التى تواجه الفن فى الولايات المتـحدة اليوم فى اطار تطورها التاريخى من نهاية الحرب الأهلية الى اليوم ، وهى فترة ظهر فيها نمو واضح للصناعة وتحول لمشروعات الرأســمالية الحرة الى امبريالية التروسـتات والاحتكارات والمصارف المهيمنة على الصناعة وتصدير رأس المال والسيطرة الاقتصادية والسياسية على الأراضى الأخرى . وأصبح هذا صريحا وواضحا فى الحرب ضد أسبانيا عام ١٨٩٨ وهزيمة شعب الفلبين والسلسلة الطويلة من أشكال التدخل العسـكرى فى أمريكا اللاتينية . ووصل هـذا الى ذروته فى الاشتراك فى حرب ١٩١٤ ـ ١٨ الامبريالية والتى كان النهب الأساسى فيها لثروات أفريقيا والأراضى المستعمرة الأخرى . وكان الأمر كما أشار ثور ستيان فيبلين Thorstein Veblen بمرارة فى مقال بعنوان « روسيا تشكل تهديدا ـ لمن ؟ » . لقد أسقط المتنافسون المتطاحنون أشكال العداء فيما بينهم بمنتهى السرعة حتى يستطيعوا أن يواجهوا معا « تهديد » الاشتراكية .

لقد ظهرت تيارات جديدة من العمل لانشاء الطرق والعمل فى المصانع والورش ولبناء أمريكا الديمقراطية أيضا . ونشأت حركة قوية لنقابات العمال وهى تحارب من أجل الحقوق الأولية لتنظيمهم ومن أجل المعيشة وأمن العمال وحماية صحتهم ومن أجل تحديد ساعات العمل بثمان ساعات ومن أجل تعليم أولادهم . وتحرك الشعب الزنجى للمطالبة بالحقوق المدنية الأولية والتعليم متنازلا عن الأموال المطلوبة للطعام من أجل بناء المدارس . ونشأت من جهة أخرى ضد العمل وحشية العصابات المسلحة الخارجة على القانون . وقد فرضت الأعمال الحقيرة على الشعب العامل الايرلندى والسلافى والبولنـدى والايطالى والصـينى وغيرهم ، وصور العمل نفسه على أنه شىء « أجنبى » و « غير أمريكى » وشنت الغارات المتجددة على الشعب الزنجى وكانت هناك مذابح وشنق بلا محاكمة ونزعت منه الحقوق المدنية واتخــذ « الجنوب نفسه مظهـر المستعمرة المقهورة للشعب الزنجى مع وجود أصحاب المزارع السابقين باعتبارهم عملاء مالية الشمال . واستيقظ الفلاحون ليجدوا أجزاء شـاسعة من الأرض العامة فى جيوب اتحاد الشركات وأكلت حقوقهم بسبب فساد التشريعات وكانوا هم أنفسهم تحت رحمة البنوك وتروستات مواد الطعام وكانت فى بدء نشأتها .

وكما رأينا ، فان الخطوة الكبرى فى الفن ، مع نشـــأة المجتمع

الرأسمالى ، كانت تطور الواقعية النقدية مع اعطاء الأمم الناهضة وعيا بوجودها الحقيقى ومع تمحيص الظروف الحقيقية للحياة فى ضوء الرؤى والآمال والوعود التى ولد بها هذا المجتمع ٠ والأمر صحيح بالمثل بالنسبة للولايات المتحدة ٠ لقد وصل تيار الواقعية النقدية الذروة فى هذه الفترة مع كتابات مارك توين وهاملين جيرلاند ووليم دينى هويلز وفرانك نوريس وستيفن كرين وتشارلس و ٠ تشسنت وجاك لندن وتيودور دريزر ٠ ويمكن تبين شىء من مزاج هذه الفترة فى مقالين كتبهما مارك توين فى عام ١٩٠١ ففى مقالته : « أمريكا المحارق بدون محاكمات » يقول : « ان الضوء المتولد من النيران يضىء كأفق غامض وينعكس على ليل أبراج خمسة آلاف كنيسة ٠ أيتها البعثات التبشيرية الحانية ، أيتها البعثات التبشيرية العطوفة اتركى الصين ! وتعالى هنا وغيرى هؤلاء المسيحيين ! » (٤) ٠ وفى مقالته : « الى شخص قابع فى الظلام » يقول وهو يتناول المذابح التى قام بها الجنرال آرثر ماك آرثر ضد الشعب الفلبينى ٠

« حقا ، لقد سحقنا شعبا مخدوعا وثق فينا ، لقد استدرنا ضد الضعيف الذى بلا صديق ذلك الذى وثق بنا ، لقد أقمنا جمهورية عادلة وعاقلة ومنظمة ، لقد اغتلنا حليفا فى الظهر وصفعنا وجه ضيف ٠٠٠ لقد دعونا شبابنا النظيف لكى يؤازر مذبحة وحشية ولكى يجعل العصابات تعمل تحت علم اعتادت العصابات أن تخشاه لا أن تتبع خطاه ، لقد لطخنا شرف أمريكا وسودنا وجهها أمام العالم ، غير أن كل نأمة كانت للصالح ٠ نحن نعرف هذا ٠ ان رئيس كل دولة و ٩٠ فى المائة من كل كيان تشريعى بما فى ذلك الكونجرس الأمريكى ومجالسنا التشريعية الخمسين يقومون باضفاء البركة على حضارة التروستات ٠ ان هذا التراكم الذى يحيط بالعالم من الأخلاق المشذبة والمبادىء السامية والعدالة لا تستطيع أن تفعل شيئا غير صواب ! شيئا غير كريم ! شيئا غير نظيف ! » (٥) ٠

وقد انعكست هذه التيارات فى الفنون التصويرية ٠ فنجد رسام الصور الهزلية الكبير توماس ناست Thomas Nast (١٨٤٠ ــ ١٩٠٢) الذى جاء من بافاريا عمره ست سنوات ، أصبح واحدا من أعظم الفنانين الحفريين الأقوياء المعادين للعبودية وقد أشار اليه أبراهام لنكولن خلال الحرب على أنه « أفضل جنودنا بسالة » ولفن ناست ثراؤه من التميل

---

(٤) مقالات فى : « أوربا وأماكن أخرى » نيويورك ، ١٩٣ ، ص ٢٤٩ ٠
(٥) المصدر السابق : صفحتا ٢٧٠ ــ ٧١ ٠

ونرى فيه تصاويره الرقيقة الواقعية للناس كما أنه يتناول بالرسم الهزلى أولئك الذين يمثلون القوى الشرهة والمدمرة للحياة الامريكية كاشفا فسادها الداخلى • وقد بادر بعد الحرب بمكافحة « الاسترداد » المزيف الذى أعطى قوة متجددة لملوك العبيد • وهناك رسم هزلى له هاجم فيه الرئيس جونسون (*) وأظهره كثيرون بسبب موافقته على مذبحة نيو أوليانز للشعب الزنجى عام ١٨٦٧ ورسم صورة غيرها لهوراس جريلى برغبته فى « ضم الأيدى » مع ملاك العبيد السابقين فوق « خنادق الدم » بعد قتل الأحرار • وقد ساعدت رسوم ناست الهزلية على القضاء على عصابة تويد التى تنهب الأموال التى وضعت حكومة نيويورك فى جيبها • وقد رفض رشوة تبلغ نصف مليون دولار لوقف هذه الرسوم الهزلية • وقد أشار السيناتور كونكلنج الى صحيفة « هاربرز ويكلى » ـ حيث كانت تظهر معظم أعمال ناست ـ بأنها « تلك الصحيفةالتى اشتهرت على حساب ريشة توماس ناست » وقد ضعفت بصيرته السياسية فى السنوات الأخيرة من حياته بسبب الاضطراب الناجم عن تغيير فى الحزب الجمهورى من حزب معاد للعبودية الى حزب للأعمال الكبيرة •

ولقد أصبح ناست الأب الروحى لكوكبه من رسامى الصور الهزلية الراسخين غير المترددين فى كشفهم للمصالح المعادية للديمقراطية بصرف النظر عن قوة أصحابها • ومن هؤلاء جوزيف كبلرJoseph Kepplerالذى صور فى رسم هزلى شهير له مجلس الشيوخ كمنتدى لأصحاب الملايين تديره التروستات • وهناك فنان آخر هو آرت ينج Art Young الذى رفع علم الاشتراكية مع ايمان عريض بالحياة والعنف لمحو الخداع والعبث • وهناك فنان ثالث هوروبرت مينور Robert Minorالذى أصبح رساما هزليا سياسيا بارزا فى الولايات المتحدة وعمل فى صحيفتى « سانت لويس بوست ـ ديسباتش » و « نيويورك ايفننج وورلد » ولم يلهم رسامين هزليين مثل فيتزباتريك Fritz Patrick فحسب ، بل ألهم أيضا الانتاج الهزلى السياسى الذى أبدعه قوم كانوا فى الأساس مصورين مثل جون سلون وجورج بيللوز George Bellowsوبوردمان روبنسون Boardman Robinson وقد تخلى عن ريشته ليصبح زعيم الحزب الشيوعى • وهناك آخرون هم وليم جروبر William Gropper الذى رسم ـ بجانب رسومه الهزلية السياسية الممتازة ـ تصاوير

* هو اندروجونسون (١٨٠٨ ـ ١٨٧٥) هو الرئيس السابع عشر للولاياتالمتحدة الامريكية • (المترجم)

شـــخصية للمهـــاجرين الى نيويورك ليعملوا فى محـــال بيع الحلوى وفريـد اليز Fred Ellis بريشته الحساسة وحنانه العميق وهو جو جلرت Hugo Gellert برسومه الممتازة لشخصيات الطبقة العاملة وتشبيهاته القوية ٠

ونستطيع أن نتبين فى وينسلوهومر Winslow Homer ١٨٣٦ ـ ١٩١٠) ـ الذى لا جدال فى أنه أعظم رسامى الولايات المتحدة الأمريكية فى القرن التاســع عشر ـ كيف رد على النزعة العنصرية والقوميــة العنصرية الضيقة الأفق وذلك بانتقائه للصور الانسانية ، وقد تناولها بوعى وفهم ، من بين أولئك الذين يعدون ضحايا تلك الهجمات ٠ وبطبيعة الحال اشتهر بصوره عن المناظر الطبيعية التى رسمها بالزيت وهى أجمل عندما رسمها بالألوان المائية ، وهى صــور لا تنقل الواقع وفق المنظور الذى دعت اليه المدرسة القديمة للفنانين الذين يرسمون المناظر ، بل رسمها بطريقة اللقطة المكبرة close-up فيرسم موجة تتكسر على الصخور وغزالا يشرب من مجرى فى غابة ، وثعلبا يرقد ظله على الثلج ٠ وقد حقق من خلال هــذا التركيز على الطبيعة تجددا فى اللون وفتح العيون على أشكال خفية ودقيقة للجمال ٠

غير أن عظمته كرسام يصور المناظر الطبيعية ترجع الى أنه لم يكن أخصائيا فحسب فى المناظر الطبيعية ٠ لقد كان حبه للطبيعة جانبا آخر من حبه للناس ٠ لقد نضج من الناحية الفنية كشاب يرسم المناظر من وراء خطوط القتال فى الحرب الأهلية وأظهر ببصيرة واقعية عميقة حياة الجنود ٠ ومعظم أعماله التالية كانت صــورا للمجلات وعانى من أنهــا بالرغم من كونها تصويرا أمينا جميلا الا أنها ضحلة نوعا ما لاتتمشى مع موضوعه من الناحية الانفعالية ٠ لكنه نضج وعمق كفنان تدريجيا ٠ ولما كانت هناك خيانة شائنة للشعب الزنجى فى سنوات ١٨٧٠ فقد رحل الى الجنوب لرسم الشعب الزنجى برقة لا ميثل لها لدى أى فنان أبيض فى عصره ٠ ولما تمت الهجمات وزادت على الشعب العامل ، التفت اليها كموضوع لفنه لكنه لم يلتفت كثيرا الى عمال المصانع بل اهتم بالناس من أمثال الصيادين والبحارة وقاطعى الغابات وزوجاتهم ، لقد اهتم بالناس الذين يعملون بأيديهم وقد صورهم بمحبة وروعة ٠ وفى الوقت الذى اتجه فيه الاستعمار الى البحر الكاريبى والمحيط الباسيفيكى التقط، كموضوع لفنه ، الشعب الزنجى فى جزر الهند الغربية ورســمه بقوة وتعاطف كبيرين وباهتمام وثيق الصــلة بالحيــاة الواقعية التى ألهمته مرونة جميلة فى استخدام اللون كما فى لوحاته عن المناظر الطبيعية ٠

ولا توجد فى الفن التصويرى ـ تماما كما هو الحال فى الأدب ـ تيارات نقدية وواقعية فحسب ، بل توجد أيضا تيارات هروبية • لقد عاش البرت ريدر Albert Ryder (١٨٤٧ ـ ١٩١٧) كانسان متقوقع محوط بالقذارة والنفايات دون أن يعبأ بما يحدث له ولأعماله • ولا يشغل الانسان سوى مكانة ضئيلة فى فنه • لقد رسم رؤى الأحلام أو مناظر الليل والمناظر الطبيعية والبحار العاصفة حيث تستمد الخطوط الخارجة لأشكاله المغلقة عن الطبيعة كما يتبدى فى خط منحن لقارب قرب الشاطىء أو تقويسة موجة ، أو شراع يعانق السماء • غير أن اضـطراب الخط وعزلة المناظر يدلان على قلق انفعالى عميق وذاتية وعقل تسكنه المخاوف بحيث لا يقدم المنظر نفسه لها تفسيرا • وأكبر الحركات الهروبية قوة توجد فى الأكاديميات شـبه الرسـمية والدوائر الأكاديمية فى المدن الكبرى وهى حركات تشبه مثيلاتها فى الدول الأوربية وهى تسعى الى مواصلة العمل بتراث الرسـم الواقعى النابع من عصر النهضة ، لكنها من الناحية العملية حولت هـذا التراث لخدمة محدثى النعمة والتزلف اليهم مع وجود عين ناقدة وعـدم موافقة سريعة على أى فنان يلتفت الى الحياة الواقعية للأمة والشعب •

والفنان الذى عمل وفق التراث العظيم للتصوير الواقعى ـ أكثر من أى فنـان آخر فى عصره ـ هو تومـاس ايكنز Thomas Eakins (١٨٤٤ ـ ١٩١٦) وقد ضاق بالأكاديمية • وفضل الناس العاديين لموضوعاته ولم يرسم الا انطلاقا من رغبة لا تظاهر فيها تهدف الى تصوير ما يراه أمامه بأمانة وقد تجنب جميع المحاولات الرامية الى بث الذعر فى نفس المشاهد بالمنظورات الغريبة وبالبراعة الفنية فى استخدام الفرشاة • وينبعث الشعر الأصيل فى فنه ، أى قدرته على أن يمس القلوب ، من أنه حقق بطريقة عميقة كشفا لجمال وانسانية الناس البسطاء المتواضعين • وهو يظهر موضوعاته دائما على شكل أناس لهم عمق فى الشعور والفكر يعكس نزعته الجادة العميقة وحياته العقلية الواعية •

وهناك شخصية عظيمة أخرى هى المهندس المعمارى الايرلندى الأصل الأمريكى الموطن : لويس سـوليفان الذى اشـترك مع المهندس الألمانى دانكمار أدلر Dankmar Adler فى بناء بعض المبانى الشعبية فى البلاد • لقد رأى فى أبنية المكاتب والبنوك والمسارح والمخازن والقاعات البلدية التى بناها أنها ليست ممتلكات لرأس المال الخاص ، بل هى أماكن يتزاحم فيها الناس ومراكز للحياة العامة والاجتماعية • ولما كان

مفكرا ديمقراطيا وعميقا للغاية فى فلسفة الجمال فقد وضع عدة مفاهيم أصبحت من ساعتها هذه الصلة بالمعمار الحديث كما يجب أن يكون عليه المعمار ، حيث يجب أن يكون «مرنا» فى كشفه عن صفات مواده وأن يكون «عضويا» فى الشكل ، «ذلك الشكل الذى يتبع الوظيفة دائما» • وقد طور هذه المسائل أكثر ، تلميذه فرانك ليود رايت Frank Lloyd Wright أن سوليفان كان يقصد شيئا أكثر اختلافا بخصوص هذه المصطلحات عن الأبنية الباردة غير الانسانية الآلية المظهر التى تبنى الآن باسم « الشكل الوظيفى » أو « الخامات الحديثة » ولقد كتب : « ان روح الديمقراطية هى وظيفة تبحث عن تعبير لها فى الشكل الاجتماعى المنظم » (٦) • ولهذا ، فان شكلا يسير وفق هذه الوظيفة عليه أن يحتوى على صفات انسانية وباثراء للحواس و « موهبة خصبة غنية للتعبير » وقد نفذ هذا فى الأبنية التى شيدها والتى تعد من أوائل ناطحات السحاب وقد بنيت بدعامات من كمرات الصلب وتكشف عن هذا من خلال خطوطها ومع هذا تكون غنية بالاحساس فى زخرفتها والمجموعات الايقاعية للبواكى وهى أعظم بكثير فنيا من كتل الصلب والخراسانة والزجاج الصماء الحديثة • ولم يكن يلقى تقديرا كبيرا من جانب كبار رجال الأعمال ، وقد أنفق الشطر الأخير من حياته دون عمل •

ولا يزال هناك فنان آخر ذو امكانيات كبيرة هوهنرى أو ساوا Henry Ossawa Tanner ١٨٥٩ ـ ١٩٣٧) وهو تلميذ لديكنز ، وهو أيضا زنجى وربما كان واحدا من أعظم الفنانين الأمريكيين الكبار وقد اضطر بسبب الاضطهاد والجور أن يعيش فى فرنسا • والأمر كما كتب جيمس ا٠بورتر : « وحتى يتمكن من التخلص من الاضطهاد العنصرى الأمريكى كان عليه أن يجد شعبا يعتبر كل الأرض وطنا له • وحتى يمكنه أن يحقق هذا قاسى كثيرا جسمانيا وعقليا» (٧) • لقد كافح فنانون ودارسون زنوج عديدون فى هذه الفترة ضد التفرقة العنصرية المخيفة تطلعا لشىء من الحرية لانتاج أعمال ثقافية وأخلاقية•غير أن تناول موضوعات الزنوج باعتزاز وكرامة كان شيئا يحرمه القانون غيرالمكتوب • ولم يكن عليهم أن يكافحوا ضد العنصرية الصريحة فحسب ، بل ضد العنصرية الخفية أيضا ، عنصرية « الأصدقاء » الحماة ، الجماهير

---

(٦) ل • سوليفان : « مسامرة روضة الاطفال وكتابات أخرى » نيويورك ، ١٩٤٧ ، ص ٦٩ •

(٧) ج • أ • بورتر : « الفن الزنجى الحديث » نيويورك ، ١٩٤٣ ، ص ٦٧

البيضاء التى كان لا يزال عليهم أن يرضوها • وكما كتب و•ا•ب•دى بوا W.E. B. Du Bois ، وهو نفسه شخصية من الشخصيات العظيمة التى ظهرت فى هذه الفترة : « انه احساس فريد ، هذا الوعى المزدوج ، هذا الاحساس الخاص دائما بالنظر الى روح المرء من خلال شريط عالم يتطلع اليك باحتقار وشفقة ، وهو أمر يبث فيك فى النهاية سرورا » (٨) • ويقدم لنا لانجستون هيوز Langston Hughes الذى كان يعمل فى مطعم عندما أثنى فاشيل لندساى على شعره جهرة ـ يقدم لنا تصويرا حفريا •

« ان الشهرة الذائعة الناجمة عن حديث فاشيل لندساى كانت بالتأكيد ذات فائدة لعملى الشعرى ، لكنها لم تكن ذات فائدة لوظيفتى ، لأنه بدءا من هذه اللحظة أخذ رئيس الندل ينادى على لآتى وأقف أمام منضدة يرغب الجالسون الفضوليون أمامها أن يروا ما هو الشكل الذى يبدو عليه غلام زنجى شاعر • لقد شعرت بوعى ذاتى واضطراب ، وعندما حان يوم صرف المرتبات تركت المكان » • (٩)

ومن المظاهر الثقافية للامبريالية انتشار « الفن الشعبى » المصنوع الذى يتاجر به والذى يتدفق فى القرن العشرين • نحن نعرف أنه فى القرن التاسع عشر ، وسط ركام التدفق الأدبى الضحل والمفتعل ، ضمت أكثر الكتب رواجا أيضا أعمال الكتاب المتازين مثل امرسون وثورو وستو وملفل ومارك توين ومن أوربا ديكنز وثاكرى وتولستوى وفلوبير ، وضمت بالمثل فى الفن الحفرى ناست وهومر وقد وجدا استجابة شعبية كبيرة • لكن أصبح الآن هناك مد شامل للنزعة الهروبية وأصبحت لدينا الرواية والصورة اللتان لا تهتمان بالجانب العقلى واللتان يتم انتاجهما وفق صيغة محفوظة • ولا نجد أن منتجى هذه الأعمال هم أنفسهم من كبار رجال الأعمال ، لكنهم حساسون جدا ازاء رجال الأعمال • ولا تتساوى الجوانب الهدامة فى هذا الفن مع مقدار الألمعية التى تحطمت • ويقدم رجال الأعمال المعيشة الرغدة اذا ما تخلى الكتاب والفنانون عن عقولهم • وقد سادت النزعة العنصرية القومية الضيقة كموضاعات لهذه الأعمال • ويجب أن تظهر « أمريكا

---

(٨) و • أ • ب • دى بوا : «نفوس الشعب الاسود» شيكاغو ، ١٩٤٠ ، ص٣

(٩) ل • هيوز : « البحر الكبير » نيويورك ، ١٩٤٠ ، ص ٢١٤ •

الحقيقية » فى اطار الأنماط الانجلو ساكسونية : جامعو المال والصيادون المحظوظون • يجب على الاطلاق عدم التعرض للعمل والشعب الزنجى والايطالى والسلافى بطريقة فيها تعاطف كما يجب عدم اظهارهم على الاطلاق باعتبارهم « أمريكيين » • ان « الأوغاد » هم فى الغالب أولئك الذين أصبحوا ضحايا الامبريالية بالفعل ، مثل الشعب الصينى وشعوب أمريكا اللاتينية • ولا تذكر الاضرابات فى الأعمال الفنية الا على أنها مؤامرات شريرة • وقد أصبحت من الموضوعات المحرم تناولها : البطالة والأزمات والتروستات والربح الجشع • وقد خصصت النساء — فى الأعمال الفنية — « للبيت والكنيسة والأولاد » أو كانت لا ترى الا كموضوعات جنسية • لقد كلفت الحقيقة وأعطى الشعب الأمريكى صورة لبلاده انقلبت فيها الحياة الواقعية رأسا على عقب •

ويسير مع الاغراءات التى تزين للفنانين لكى يبيعوا عقولهم العداء الهستيرى المتزايد الذى يظهره الناشرون والنقاد للأعمال الواقعية والنقدية • فهذه الأعمال يجب تجاهلها وعزلها واستبعادها وحجبها عن جماهير الناس ومعاملتها باحتقار • وهكذا أطلق على الصحافة المتشددة التى تكشف الفساد السياسى واللصوصية الهائلة التى تحترفها التروستات فى النصف الأول من القرن العشرين لفظ « المزبلة » وأطلق على اللوحات الواقعية التى أنتجتها لمسات وشاة رابطة « الثمانية » لفظ « مدرسة منفضة السجائر » • ولم تعد السوق تسمح بايجاد ومكان حر مفتوح كما كانت تفعل جزئيا فى القرن السابق • وهكذا كتب ميرل كورتى Merle Curti عن « المقاطعة المفروضة على المجلات الفاضحة للمساوىء ، وهى مقاطعة فرضها أصحاب المصارف والمعلنون » • (١٠)

ومع هذا ، شهد العقدان الأولان من القرن العشرين فنا أمريكيا واقعيا جميلا وهو يزدهر مع وجود خطوة جديدة لشعور الزمالة بين الفنانين للعمل الذى يقومون به معا لتحدى الأكاديمية والتعلم من هومر وايكنز وكذلك لدراسة رمبراندت وهالز والتقاط الحياة الواقعية للبلاد ووضع هذا فى الرسم مع تركيز خاص على الفقراء والمضطهدين والمحرومين • وربما كان أعظمهم جون سلون (١٨٧١ — ١٩٥١) الذى يكشفه رسمه الجميل — مثل رسم رمبراندت — انسانية « النكرات » •

---

(١٠) م • كورتى « المرجع المذكور » ص ٦٢١ •

ويشترك مع سلون فى الرابطة المعادية للأكاديمية التى تسمى نفسها رابطة « الثمانية » روبرت هنرى Robert Henri (١٨٦٥ ــ ١٩٢٩) وويم جلاكنز (١٨٧٠ ــ ١٩٣٨) وايفريت شين Everett Shinn ولد ١٨٧٦) وجورج لوكس George Luks (١٨٦٧ ــ ١٩٣٣) والآخرون الذين برزوا هم بوردمان روبنسون Boardman Robinson (ولد ١٨٧٦) ورروكول كنت Rockwell Kent (ولد ١٨٨٢) وجورج بيللوز George Bellows (١٨٨٢ ــ ١٩٢٥) والمصور الفوتوغرافى الفرد ستيجليتز Alfred Stieglitz (١٨٦٤ ــ ١٩٤٦) لقد كانت هذه الفترة فترة عصر نهضة صغيرة فى مجرى الثقافة «الشعبية» التجارية . ومع الروايات والقصص الجميلة فى تلك الفترة ظهرت مجموعة من الشعراء : كارل سندبرج ، فاشيل لندساى ، لانجستون هيوز ، الفريد كرايمبورج ، ادون ارلنجتون روبنسون ، جيمس ويلدون جونسون ، روبرت فروست ، كلود ماك كاى ، وكوكبة من الشاعرات تضم بينها : ادنا سانت فينسنت ميللاى ، ايمى لوويل ، اليانورويلى ، سارة تايسديل ، جينيفييف تاجارد .

وجمال الرسم الذى ظهر فى العقدين الأولين للقرن قائم فى أن الشعب الأمريكى استطاع أن يتبين فيه نفسه والأرض التى حدد ورسم معالمها مع وجود شعور بالاخوة بين عامة الناس . وبدا الأمر كما لو كان خير الرسوم التسجيلية والحية من ابداع كورير وايفز والفن الحفرى الشعبى فى القرن الماضى قد تم انتاجها من جديد مع حب جديد للانسانية واكتشاف المدن التى يعيش فيها غالبية الناس وتصوير حساس لكيف تعكس الشوارع والمعديات وعربات الترولى والمتنزهات والأحياء حياتهم. والضعف الذى بها هو الزاوية البراجماتية ، والنظرية السطحية والنظر الى كل « الخبرات » على أنها متساوية فى الصدق بالنسبة للفن . ولم تستطع أن تتبين تماما النزعة الامبريالية والاكتشاف الحقيقى للشعب العامل فى حياته الواقعية والدفاع والكشف عن انسانية أولئك الذين كانوا ضحايا أكبر عنصرية واستغلال وحشيين ، بما فى ذلك الشعب الزنجى . غير أن عديدا من الفنانين اتجهوا بشجاعة الى الفن الحفرى الشعبى . وقد استطاع روكويل كنت باحساسه بجمال البشر والطبيعة أن يرفع التصاوير التى فى الكتب مرة أخرى الى مستوى الفن الجميل . وقد قام سلون وبيللوز ولوكس وبيكر وكولمان بعمل تصاوير بالفعل للمجلات وكذلك قاموا بعمل رسوم هزلية للصحافة العمالية والاشتراكية

بما فى ذلك مجلة « ماسيز » التى أصبحت « ليبيريتور » و « نيومماسيز»
ومن بين أحسن الرسوم الهزلية تلك الأعمال التى أبدعها بوردمان روبنسون
التى تكشف عن القوى المستفيدة الشرهة من وراء الحرب العالمية الأولى
والجنون الفظيع ضد الشعب العامل مثل رسمه « العمل ومؤتمر السلام »
وفى هذه الفترة لم يكافح الدكتـــور و٠أ٠ب٠ زى بوا الذى كان رئيس
تحرير مجلة «ذى كريزيس» من أجل الحقوق المدنيـة للشعب الزنجى
فحسب ، بل كافح أيضا من أجل تطوره الثقافى ٠

وكان يمكن الحركة أن تصمد أمام الضغوط الخارجية لو كانت قد
استطاعت أن تتغلب على تناقضاتها الداخلية ٠ غـير أن العقدين الثانى
والثالث من القرن الحالى شهدا معظم تيار الرسم الأمريكى الذى يسمى
نفسه « الجسور » و « ضد الأكاديمية » وهو يكرر ــ وبطريقة هزلية
أحيانا ــ دائرة الحركات الفنية التىمرت بها باريس طوال ستين عاما من
الانطباعية عبر التكعيبية التجريدية والسوريالية ٠

وليس السبب ــ كما يبدو ظاهريا ــ هو التأثير المباشر للفن الأوربى٠
لقد كانت هناك بالطبع هجرة كبـيرة لطلاب الفن الى باريس فى العقـد
الثانى ، كما كان هناك تقليد لليسار فى نيويورك ٠ غير أن الوضع فى
الولايات المتحدة نفسها أحال هذه التيارات الى أرض قاحلة بصفة خاصة٠
فمن جهـة كانت هناك فورة اقتصادية ولدتهـا أرباح وقوة المصـارف
والشركات ٠ ومن جهة أخرى كانت هناك هيستريا ضد البولشفيك وفى
هذه الفترة تم اعدام ساكو وفانزيتى (*) ، مع ملاحظة أن نقـــد المصالح
والأرباح الجشعة يعرض حياة الناس للخطر ٠ ولم يحدث منذ سنوات
العبودية والحرب ضد المكسيك أن ارتفعت موجة العنصرية والاضطهاد
عاليا كما تدفقت فى الحياة الثقافية الأمريكية فى هذه الفترة ٠ وقد وضع
الفن نفسه فى قائمة المحظورات ، وقـد شن هجوم على معظم الاستغلال
الغامض للطلاء و «المساعدات الفراغية» ورموز الأحلام الواردة من أوربا
على أنها « تهديد شيوعى » ٠ وبصفة عامة كان بين الفنانين نقص فى
فلسفة الجمال المحكمة القائمة على نظرة الطبقة العاملة للحياة واحتياجات
الناس الحقيقية ٠ وهـكذا نجد « التمرد » الفوضوى عند البورجوازية

(*) نيقولا ساكو (١٩٨١ ــ ١٩٢٧) وبارتلوميو فانزيتى (١٨٨٨ ــ ١٩٢٧) من الراديكاليين السياسيين ولدا فى ايطاليـا ثم رحـلا الى أمريكا ثم ألقى القبض عليهما بتهمة قتل صاحب مصنع أحذية وسرقة ١٦ ألف دولار ثم أعدما وأثار اعدامهما عاصفة عالمية من الاحتجاج لزيف التهم (المترجم) ٠

الصغيرة الكامن فى هذه التيارات التجريدية والرمزية التى تنادى « بمحو الواقع » وتزعم « الثورة فى استخدام الطلاء » يجذب الفنانين بشدة مع استيائهم من الأكاديمية الرسمية وزوال الوهم عن عيونهم بالنسبة لمجتمع يبدو أنه متوحش وعدائى للفن ٠

ومع مجىء العقد الخامس من القرن العشرين تطهرت التيارات التجريدية والقائمة على رموز الأحلام من أية بقعة للواقعية الاجتماعية وأصبحت « الأكاديمية » «المحدثة» الأمريكية وهى تنافس التيارات القديمة التى يناصرها الأغنياء والمعجبون فى الصحافة ، وقد ساعدت على تغذية غموض النظرية الجمالية وامكان القيام بمزيد من التغيير ، الفلسفة السائدة للبراجماتية التى هى فلسفة تهدف الى اقناع الشعب الامريكى بأنه هو الشعب «العملى» غير محتاج الى فلسفة أو نظرية أو نظرة علمية سواء للطبيعة أم المجتمع ٠

وتكمن جذور البراجماتية فى أواخر القرن التاسع عشر ، ويمكن أن نجد التفكير الذى أدى الى صياغتها فى السيرة الذاتية التى كتبها هنرى آدمز Henry Adams (١٨٣٨ ـ ١٩١٨) « تربية هنرى آدمز » ٠ السيرة فى عام ١٩٠٦ كطبعة خاصة ، غير أن تأثيرها ازداد بدءا من العقد الثانى للقرن العشرين ٠ وقيمتها تكمن فى أن كاتبها يكشف غموض فكره واستسلامه للمراجعة كطريق « عملى » للحياة بصراحة لانجدها عند زملائه ٠ ويضيف آدمز كيف أصبح واعيا لأن الأعمال الكبيرة بعد الحرب الأهلية والأوليجارشية المالية قد تسببت فى قيام أزمة بالنسبة للآمال والمنظمات الديمقراطية التى ولدت بها الرأسمالية ٠ وكان يعى الماركسية أيضا ٠ وقد كتب عن نفسه بضمير المفرد الغائب قائلا : «من ناحية الحق يجب أن يكون ماركسيا ، غير أن اقتفاءه الضيق الأفق بطبيعته الأمريكية يبدو أنه بث الآفات فى الاشتراكية وقد حاول عبثا أن يتبدل » (١١) ٠ و « الاقتفاء الضيق الأفق » الذى ذكره هو فى الواقع رفضه للطبقة العاملة والشعب بصفة عامة ٠ « وكان يبدو أنه لايعرف شيئا ـ وأنه يتخبط فى الظلام ـ وأنه يسقط للأبد فى الفراغ » (١٢) ٠ وهكذا ، لما كان القانون العلمى والعقل قد اختفيا فعليه أن يقنع بالحقائق التى أمامه ٠ انه يكره أصحاب البنوك ، غير أن عليه أن يخدمهم «لقد شعر آدمز تجاه

---

(١١) هـ ٠ آدمز : « تربية هنرى آدمز » نيويورك ، ١٩٢٨ ، ص ٢٢٥ ٠
(١٢) المصدر السابق : صفحتا ٤٢٤ ـ ٢٥ ٠

أصحاب البنوك بالتحامل الضيق الأفق الذى يشعر به العبد ازاء سيده . لأنه يعرف أن عليه أن يطيع » (١٣) ٠

وهكذا صاغ لنفسه النظرية البراجماتية التى لا تحتوى على أية نظرية أو أية معرفة مؤكدة سوى النزعة العملية الضيقة الأفق ٠ وكان عليه أن يغض النظر عن أشكال الكفاح من أجل حماية الذاتضد الاستغلال ذلك الكفاح الذى يقوم به الفلاحون والطبقة العاملة لأنه غير « عملى » ٠٠ العالم موجود ، لكن ليست له قوانين موضوعية يمكن التحكم فيها عمليا حتى يستطيع الناس أن يغيروا ظروف حياتهم ٠ وقال : « لقد تم تبنى النظام الرأسمالى ، واذا كان يجب تشغيله أصلا ، فيجب تشغيله وفق رأس المال والطرق الرأسمالية »(١٤) ٠ وقد قذف بهذه العبارات فى وجه أنصار الدعوة لالغاء الاسترقاق : ان اقتصاد البلاد يعتمد على القطن ، والقطن يعتمد على العبودية ، ولهذا يجب أن تدار البلاد وفق العبودية ٠ وقد قبل آدمز ، بضمير يؤنبه ، الامبريالية الصريحة عام ١٨٩٨ « انه يعرف أنه من الضرورى الاستيلاء على بورتوريكو ، لكنه كان سيكون سعيدا لو كان هرب من عملية الاستيلاء على جزر الفلبين » (١٥)٠ ان حقوق ورغبات الشعب المستقر لا تدخل فى الحسبان ، لأنها غير « عملية » ٠

والوجه الآخر للعملية لهذه النظرة الآلية للطبيعة والمجتمع التى يشل فيها البشر هو التصوف والأمر كما أوضح هارى ك٠ ويلز Harryk Wells فى دراسته الممتازة « البراجماتية » فهى بتخفيها وراء تظاهرها بالواقعية انما ترتد الى اللاهوت ٠ « لما كانت قد دمرت الأساس الموضوعى للمعرفة ، ولما كانت قد حلت محل الرغبة فى البحث عن الحقيقة ، لم يعد هناك صراع بين التصوف والمعرفة(١٦) ٠ وقد وجد آدمز أن الخلود الوحيد له من « الخضوع » لأصحاب المصارف ـ الذى تقبله ـ هو لاهوت العصور الوسطى الذى قدم لعبيد تلك الفترة (الذين لم يقبلوه) وقد وصف هذا الملاذ فى كتابه « مونت ـ سانت ـ ميشيل والمواثيق » على

---

(١٣) المصدر السابق : ص ٢٤٧ ٠

(١٤) المصدر السابق : ص ٣٣٤ ٠

(١٥) المصدر السابق : صفحتا ٣٦٣ ــ ٦٤ ٠

(١٦) هـ ٠ ك ٠ ويلز : « البراجماتية » نيويورك ، ١٩٥٤ ص ١٤٨
(توجد طبعة أخرى للكتاب تحمل عنوان : «البراجماتية فلسفة امبريالية» (المترجم))

أنه « وحدة الكنيسة والدولة ، الله والانسان ، السلام والحرب ، الحياة والموت ، الخير والسوء ، وهذا يحل المشكلة الكلية للعالم » (١٧) .

وفى العقد الثانى من القرن العشرين ، دعم أمثال هذه النظريات كتاب ت. أ.س. اليوت الذى تظاهر بأنه ينقد « أرض خراب » الحياة الصناعية الحديثة . وقد دافع عن نعمة الارستقراطية واللاهوت فى العصور الوسطى وهكذا أسلم جماهير الشعب للوحشية والتعاسة الكاملتين . وتتبدى هذه النظريات فى البيانات المليئة بالمغالطات التى أصدرها الرسامون والمثالون عن النزعة البدائية والنزعة المناهضة لعصر النهضة وأصبحت أمثال هذه النظريات جزءا من ترسانة الفاشية الناهضة . وكان هنرى آدمز سيحتقر الفاشية لو كان قد عاش ليراها . غير أن الفاشية تظهر لنا التروستات ورأس المال المحتكر فى أشد الطرق « عملية » ، والتى تدمر الأنظمة الديمقراطية التى كانت قد ظهرت بانقضاء على العالم الاقطاعى .

وقد ظهر عرض للبراجماتية مع التنويه الخاص بالفن فى عام ١٩٣٤ وكان لهذا العرض تأثير كبير على الفنانين الذين كانوا يتجهون فى فترة الكساد فى سنوات ١٩٣٠ الى الموضوعات الاجتماعية والخاصة بالطبقة العاملة . وجاء هذا العرض فى كتاب جون ديوى « الفن خبرة » . والأمر هنا كما هو الحال فى كتابات ديوى عن الفلسفة والتربية ، فالكتاب يتظاهر بأنه يناقش من أجل الوصول الى فن واقعى ومسئول اجتماعيا ، غير أنه من الناحية العملية يقوض مثل هذا الفن . ونحن نجد الغموض المتعمد فى الصفحة الأولى نفسها من الكتاب . كتب ديوى : « عندما ينال نتاج فنى منزلة كبيرة فانه يصبح نوعا ما معزولا عن الظروف الانسانية التى برز فيها الى حيز الوجود وعن الأحداث المتعاقبة الانسانية التى تتولد فى تجربة الحياة الواقعية » وهذه العبارة تلوح أنها موجهة ضد نظرية « الفن للفن » لانها تتضمن أن الأعمال الفنية الماضية يجب عدم النظر اليها على أنها « فن خالص » وعلى الصفحة نفسها نقرأ : « والمهمة هى استعادة الاستمرار بين الأشكال المشذبة والمركزة للخبرة التى هى الأعمال الفنية والأحداث والأفعال والعذابات اليومية التى يعترف بها فى العالم على أنها تكون الخبرة » (١٨) ولا يزال لدينا هنا دحض واضح لنظرية « الفن للفن » .

---

(١٧) هـ آ دمز : « مونت ــ سانت ــ ميشيل والمواثيق » بوسطن ، ١٩١٣ ، ص ٤٤ .

(١٨) ج . ديوى : « الفن خبرة » نيويورك ، ١٩٣٤ ، ص ٣٠ (ظهرت له ترجمة عربية للدكتور زكريا ابراهيم (المترجم)) .

ومع ذلك ، فباستخدام ديوى للكلمة الضبابية « خبرة » يجيز نظرية « الفن للفن » وهى بالضبط الأساس الذى نحتاج اليه : فلما كان الفن « خبرة » ، بل خبرة أكثر « تشذيبا وتكثيفا » من الخبرات الأخرى للحياة فانها يمكن أن تكون بديلا للحياة • ومن الخطأ أن نقول بأن ديوى دافع عن هذا لكن بعد عشرين سنة ، نجد هذه النظرية التى تقول بأن الفن نفسه « خبرة » قد استخدمها معظم الفنانين التجريديين المعادين للمسائل الاجتماعية •

وهناك غموض مماثل يسود الكتاب جميعه « عادة هناك رد فعل معاد لمفهوم الفن الذى يربط الفن بأوجه نشاط ألانسان الذى يعيش فى وسطه » (١٩) رائع ! هكذا صاح الفنانون الاجتماعيون • انه يتحدث من أجل الفن الاجتماعى ضد أولئك الذين « يعادونه » • لكن ما الذى يقصده ديوى بقوله « أوجه نشاط الانسان الذى يعيش فى وسطه ؟ » • هل يقصد الشخص الذى يفكر فى الحياة الاجتماعية ويدخل بوعى فى صراعاتها أم يقصد الانسان العصابى الذى يولد فيه العالم الواقعى مخاوف وهلاوس أم يقصد العقل العادى للمجتمع الذى يكون « وسطه » هو الأستديو والألوان وقماش اللوحات الخاصة به !

ان ما يقصده ديوى حقا ينكشف فى الفصل الذى عنوانه « الموضوع المعبر » وهنا يبدأ ديوى وكأنه ينادى • بأن الفن هو « عرض » و« فعل » الادراك الحسى » ثم يقتبس عبارة يوافق عليها من كتاب لألبرت س• بارنز (المليونير الذى يرفض أن يسمح للفنانين والجمهور أن يروا مجموعته الرائعة من الفن الفرنسى) : « الرجوع الى العالم الواقعى لم يختف من الفن كما تنقطع أشكال الأشياء الموجودة بالفعل ••• وعندما لا نجد فى صورة عرضا لأى موضوع خاص ، فان ما تعرضه قد يكون الصفات التى تشترك فيها جميع الأشياء الجزئية مثل اللون والامتداد والصلابة والحركة والايقاع الخ » وهكذا يستطيع الرسام أن يصور آنسانا كما يصور سمكة ذهبية ، لأنه ينتقى تلك الصفات التى « تشترك » فيها جميع الأشياء مثل « اللون والصلابة الخ » • وقد أضاف ديوى قائلا : « « بالاختصار ان الفن لا يتوقف عن أن يكون معبرا لأنه ينقل ـ فى شكل مرئى ـ علاقات الأشياء بدون اشارة لجزئيات أكثر مما تكون ضرورية لتكوين شكل كلى » (٢٠) •

---

(١٩) المصدر السابق : ص ٢٧ •

(٢٠) المصدر نفسه : صفحتا ٩٣ ـ ٩٤ •

فليس محك الفن عند ديوى هو الحقيقة ولا الاستنارة التى يلقيها على البشر والعلاقات الانسانية والطبيعة بل هو ما يكون « شكلا كليا » ٠

ثم يشرع ديوى لاستبعاد كل الفكر الواعى عن الحياة من الفن ٠ فيبدأ بقول تافه : « هناك اتفاق فى كل مكان على أن الفن يتضمن انتقـــاء » ٠ موافقون ٠ ويواصل : « والمصدر الموجه للانتقاء هو الفائدة ؛ هى قاعدة غير مدركة ولكنهـا عضوية لانتقـــــاء جوانب وقيم من الكون المركب المتنوع الذى نعيش فيه» ثم يصل الى النتيجة : «الحد الوحيد الذى يجب عدم تخطيه هو أن بعض الاشارات الى صفات وتكوين الأشياء فى الوسط أو البيئة تظل باقية (٢١) ٠

وهكذا تكون لدينا نظرية كاملة عن التجريد وعن فن « اللاشعور » وعن الاستخدام الفيزيائى الخالص للخامات وعن رموز الكوابيس ٠ والفنان ـ كما يشرح ديوى ـ ينتقى من خلال « قاعدة غير مدركة ولـكنها عضوية » ان أى تكديس للخطوط والألوان يكون فنيـا كأى تكديس آخر طالما استطاع الفنان أن يزعم من خلال « لا شعوره » أن بعض « الاشارات » قد نفذت الى الأشياء فى الخارج ٠ ان كتاب ديوى كان خدمة لا تقدر للرجعية٠ فالـكتاب بتظاهره أنه رد على نظرية « الفن للفن » انما يهـــدف الى ان يؤثر فى منع الفنانين الواعين اجتماعيـا فى فتـرة ١٩٣٠ من أن يدعموا المعركة الخاصة بمشكلة الواقعية ضد اللاواقعيـة ٠ والـكتابة الغامضـة تهدف الى تبرير كل شىء للناس أنها تقدم نظرية كاملة للمشتغلين بالرسم المتمركزين حول ذواتهم فى أواخر سنوات ١٩٤٠ وسنوات ١٩٥٠ الذين نفذوا للحد الأقصى ما أسماه سين أوكيزى «الصليبالأسود لعدم الاكتراث الخالص لأزمة أخ فى الانسانية والفنـانون وقد تسلحوا بنظرية ديوى يستطيعون أن يزعموا أنهـم لا يهـربون من الواقـع ، بل ان ما يفعلونه « هو الواقع » ٠

أما مصدر قوة الفن الذى يصور الحياة القومية فى الولايات المتحدة تصويرا حقيقيا فقـد جاء من المـكسيك ٠ فبعد الثـورة الديمقراطية فى ١٩١٠ ـ ١٩٢١ رعى جوزيه فاسكونسيلوس وزير التربية مجموعات من الرسوم التى صورت على الأبنية العامة ومن ثم فتح الباب أمام تيار من الفن الملحمى الذى يصور تاريخ الأمة وظروف حياة الناس وأشكال كفاحهم من أجل الحرية ولم تقم قوة الفن على رعاية الحـكومة وحـدها ، بل قامت

---

(٢١) المصدر نفسه : ص ٩٥ ٠

أيضا على ارتباطات الرسامين بالناس ورغبتهم فيخدمة الحركات الشعبية. وقد نظموا نقابتهم ألا وهى نقابة العمال الفنيين والرسامين والمثالين . وقد سار رسامون من أمثال دييجو ريفيرا وجوزيه كليمنت أوروزكو وديفيد الفارو سيكيروس على التقاليد القديمة للفن الهندى المكسيكي ولكن بدون نزعة بدائية ؛ كما ساروا على التقاليد الثرة للفن الحفرى الشعبى الذى يرتد الى القرن التاسع عشر وعلى نهج أساتذة الماضى من أمثال جويا . وبطبيعة الحال لم يحلوا جميع مشكلات الفن القومى الواقعى . ولكن خلال هدفهم الذى يرمى الى تثقيف الشعب خلقوا رمزا وتشبيها واضحين وهما مفهومان اجتماعيان فى الأصل . كما بدا الناس فى هذا الفن فى حياتهم الواقعية وطبيعتهم الاجتماعية وعملهم فى الحقولمضطهدين ومضروبين من قبل المشتغلين فى الداخل والغزاة من الخارج كما بدوا وهم ينضمون الى جيوش التحرر . وقد أعطى هذا ثروات فنية للولاياتالمتحدة لا على شكل أعمال فعلية فحسب مثل الأعمال الفنية الحائطية التى أبدعها أوروزكو فى كلية دارتموت بل أيضا فى الحقيقة التى تقول انه عندما نشأ فن جميل يرسم على الجدران فى الولايات المتحدة فى سنوات ١٩٣٠ فان التأثير الوحيد الهام كان للرسامين المكسيكيين الذين يرسمون علىالجدران.

ويمكن تبين هذا التأثير فى خطاب كتبه جورج بيدل الى الرئيس فرانكلين روزفلت الذى احتفل بانتخابه رئيسا فى مايو ١٩٣٣ : « لقد سمح أوبرجون للفنانين المكسيكيين أن يعملوا بأجور كالتىتدفع للسمكريين لكى يعبروا على جدران الأبنية الحكومية الأفكار الاجتماعية الخاصةبالثورة المكسيكية .. وأنا مقتنع بأن فننا على الجدران ـ اذا ما وجد دفعا بسيطا ـ سيتمخض فى وقت قليل ـ ولأول مرة فى تاريخنا ـ عن تعبير قومى حيوى » (٢٢) . وعلى أية حال كانت القوة المباشرة التى جعلت المشروعات ممكنة هى كفاح الشعب العامل فى المدينة والمصنع والمزرعة ضد الخراب المترتب على الأزمة الاقتصادية التى نشبت فى عام ١٩٢٩ وفى عام ١٩٣٠ كانت هناك مظاهرات قام بها ملايين المتعطلين وتكونت مجالس البطالة القومية . وسارت طوابير الشعب الجائع الى واشنطن فى عام١٩٣١ وعام ١٩٣٢ كما سارت طوابير الجنود المتقاعدين المطالبين بزيادة مايتقاضونه فى عام ١٩٣٢ .

وفى عام ١٩٣٣ بدأت جماعة من الفنانين تطالب بتفريج مماثل لما حدث للعمال المتعطلين ، وأثارت المسألة نفسها روابط الفن المحافظ . وفى ديسمبر ١٩٣٣ تكونتمصلحة الأشغال العامة للفنالمتفرعة منمصلحة

(٢٢) مجلة الفن الامريكية ، المجلد ٣٠ ، فبراير ١٩٣٤ ، ص ٨٠ .

الاشغال المدنية • وحتى عام ١٩٣٤ كانت قد شغلت ٢٥٠٠ فنانا • لقد كان الأجر تافها وكانت هجمات الدوائر الرجعية عنيفة ، وفى عام ١٩٣٥ كان المشروع على حافة الانهيار • غير أن هذه الفترة كانت فترة الاضرابات الكبيرة التى ضمت ملايين العمال والحركة الصلبة لتنظيم الصناعات الآلية وصناعة الصلب • وفى عام ١٩٣٤ تكون اتحاد الفنانين فى نيويورك وهو اتحاد كافح جنبا الى جنب مع العمـــال المتعطلين • وفى أغسطس ١٩٣٥ تكون المشروع الاتحادى للفن كجزء من مصلحة الأعمال المتقدمة وكان أقصى ما شغلته هو خمسة آلاف عامل من المشتغلين بالفن الابداعى • وفى عام ١٩٣٧ نما اتحاد الفنانين فأصبح تنظيما كبيرا على نطاق الأمة كلها وكان يضم حوالى ٤٠٠٠ عضو • وقد استخلصت أيضا العبر من نظام هتلر فى ألمـــانيا وهو النظـــام الـــذى يرى على حقيقتـــه كهجوم من جانب البنوك وأصحاب الصناعات فى ألمـــانيا ضد الطبقة العاملة والأمة كلها ، وهو نظام يمكن أن يتكرر فى أى مكان وكان يؤيده فى الواقـــع ويموله أصـــحاب الصناعات وأصحاب البنوك فى انجلترا وفرنسا والولايات المتحدة • وفى فبراير ١٩٣٦ قام أول مجلس للفنانين فى نيويورك يوحد الفنانين من كل عقيدة سياسية وكل أسلوب فى الرسم لمـكافحة تهديد الفاشيـــــة فى الداخل والخارج •

وقـــد دامت مشروعات الفن الى أقل من عشر ســـنوات وكانت فى دروتها فترة أقل من خمس سنوات • غير أن هذه السنوات القليلة برهنت على مقدار خصوبة ثروات الفن الخلاق بين أفراد الشعب وعلى مقدار عمق تعطشهم للفن وعلى مقدار عظمة عصر من عصـــور النهضة يمـــكن أن يظهر بالفعل • وحتى عام ١٩٣٩ أنتجت المشروعات حوالى ١٣٠٠ رسم حائطى بالألوان والفسيفساء و٤٨ ألف لوحة بالزيت وبالألوان المـــائية و٣٥٦٢ تمثالا و٨٤ ألف عمل مطبوع منها حوالى ٤٠٠٠ من الأعمال الحفرية و ٢٨ ألف اعلان كبير • واكتست الأبنية الشعبية حياة وتألقاً وخيالا انسانيا وعكست الحياة الامريكية • وقد أنشأت هذه المشروعات ورشاً فنية متنقلة ومراكز لفن الجاليات وأماكن للعمران الفنى الشعبى الحر • وكانت الصفة الفنية ممتازة • وقد كتب ادورد بروك المحافظ عام ١٩٣٤ : « الفنانون الذين كان يظن أن لهم ألمعيات متوسطة ينتجون الآن أعمالاتفوق ما أنتـــج من قبل ، والفنانون الذين كانوا مجهولين تماما ينتجون الآن بعضـــا من أروع ما أنتجته المشروعات (٢٣) • ومعظم الفنانين الذين تم استخدامهم

(٢٣) المصدر السابق : ص ١١٤ •

ـ وهم اليوم يواجهون المسغبة ـ كانوا الحائزين على الجوائز والفائزين فى المسابقات كمـــا كانت لهم شهرة دولية • ونجد أن جزءا كبيرا من الفنانين البارزين اليوم ، بما فى ذلك العديدون ممن تحولوا الى التجريد وعبروا عن أشد النظريات عداوة للناحية الاجتماعية فى الفن ، حصلوا على فرصتهم لتطوير فنهم من مصلحة الأعمال المتقدمة •

ولم يطلب انسان من الفنانين أن يلتفتوا الى الحياة الامريكية ، لكن هذا كان جزءا من الجو العام للمشروعات نفسها • والود الذى يكنه عديد من الفنانين للحركات العمالية والتقدمية التى جعلت المشروعات ممكنة والمعرفة التى تستحق أن يشاهدها أعداد غفيرة من الناس وهى متحققة فى أعمالهم • ان هذا الود وهذه المعرفة قد جددا جو استوديو الخانق وألقيا ضوءا جديدا على مشكلة « الانسان » أو « اللاانسان » وعما اذا كانت « الرعاية العامة الشعبية » مضرة أم أن فى استطاعة « نخبة » أن تغذى الفن • لقد اختفت نظرية « الفن للفن » ونظرية « الشكل الخالص » كما تختفى الأشباح الشاحبة •

لقد كانت فترة ديمقراطية فى الفن عكست الصراعات الديمقراطية ضد رجال الصناعة المتعجرفين والتنظيمات القوية الفاشية العقلية التى يمولونها مثل اللجنة الاولى الامريكية ورابطة الحرية • وقد أتاحت الفرصة الأولى لعدد كبير من الرسامين الأمريكيين ليرسموا لوحات على الجدران والتخلص من ضيق اللوحات المرسومة وهى مثبتة على الحوامل كما تخلصوا من جمهور جامعى التحف ، ذلك الجمهور الخاص • وقد مكنت هذه الفترة فنانين زنوج عديدين أن يتطوروا مثل يعقوب لورنس Jacob Lawrence وشارلس هوايت Charles White وجوندولين بنيت Gwendolyn Bennett والانسانية المنبثة فى أعمالهم تعطى لمحة بسيطة عن الدور القائد الذى يقوم به الشعب الزنجى فى خلق ثقافة عميقة وغنية وديمقراطية فى أمريكا ، وهو يعمل ضد أشد ظروف الفقر والبؤس جورا • ولقد مكنت هـــذه الانسانية عديدا من النساء من أن يعملن كفنانات مثل هيلين وست هيلر Helen West Heller واليـــزابيث أولـــدز Elizabeth Olds وأليس نيل Alice Neel ولقد غمرت الفنانين الايطاليين فى تيار الحياة الثقافية ومعظمهم أبناء مهاجرين يعملون فى محلات بيع الحلوى ويسكنون الاحيـاء الفقيرة ويتعرضـــون للتفرقة العنصرية ـ فنجد جودلمـــان Adron Goodelman وحوليوس بلوش Julius Bloch وبن شاهن Ben Shahn ويوسف سليمان Joseph Solman وجاك ليفين Jack Levine

وهارى جوتليب Harry Gottlieb وهيمان بلوم Hyman Bloom وجيورجيو برستوبينو Giorgio Prestopino والاخوة رافائيل brothers Raphael وموسى سوير Moses Soyer وقد كشفت هذه الانسانية فى الفنانين وفى أعمالهم شيئا من ثروة الثقافات القومية التى تجمعت لخلق ما يعد أكثر الأشياء انسانية وديمقراطية فى الحياة الامريكية ٠

ولقد حملت هذه الفترة الفكر الماركسى مباشرة الى الحياة الثقافية الامريكية رغم أن نقادها عانوا الامرين من اتجاه يعتبر التقدير البورجوازى للتجريد والسوريالية وحركة الطليعة هو « الجناح اليسارى المتطرف » فى الفن ٠ وقد نشرت مجلة « جبهة الفن » لسان حال اتحاد الفنـــانين مناقشات ومجادلات حول مبادىء الفن كتبها ماركسيون وغير ماركسيين ٠ ونال الحزب الشيوعى مكانة ممتازة وتقديرا رائعا فى الحياة الثقافية بمثل ما نالهما فى الحياة السياسية التقدمية ، لأنه كان قوة كبيرة وراء تنظيم المتعطلين وكان أول من نادى بالتأمين ضد البطالة ، وقد كافح من أجل وحدة العمال والتنظيمات العمالية ٠ وقد وضع قضية حقوق الزنوج فى مقدمة الكفاح لكى يحافظ على الديمقراطية الامريكية ويمد آفاقها ٠ وكافح الحزب من أجل من المعونة للجمهورية الاسبانية التى لو كانت كافية لقلب موجة الغزو الفاشيستى لاسبانيا لكان فى امكانها منع مذبحـــة الحرب العالمية الثانية ٠

ولما كانت مصلحة الأعمال المتقدمة حركة ديمقراطية أساسا ، فانهـــا تعرضت للهجوم طوال فترة وجودها ٠ ومن أحسن الاعمال الفنية التى رسمت على الحوائط المشروعـــاتالتى قام بتنفيـــذها بن شاهن ولوبلوك لاصلاحية جزيرة ريكرز وكان قد تم اعداد هذه المشروعات بعد دراستها مع الاخصائيين فى ادارة السجون والاصلاحيات ، فقالوا انها مفرطة فى الانسانية وفى فهمها للمساجين وقد رفضها جوناس لاى من بلدية نيويورك للفن باعتبارها « غير جديرة بالمشاهدة » ٠ وبدءا من سنوات ١٩٣٠ الى يومنا هذا ، توجه الهجمات الضارية ضد فن الرسم التقدمى على الحوائط : قيام أتباع روكفلر بتحطيم الرسوم الحائطية فى مبناهم بنيويورك ، وكذلك الرسوم الحائطية فى لوس أنجيلوس والهجمام على الرسوم الحائطية لتوماس بنتون وجوجونز فى ولاية ميسورى ٠ ومنذ وقت قريب تعرضت الرسوم الحائطية لأنطون رفريجير فى سان فرنسيسكو للهجوم من جانب الجماعات ذات العقلية الفاشية « الحذرة » وانطلاقا من تقوقعها الذاتى ٠

وبعد عام ١٩٣٦ انقشع الوهم من امكان قيام حياة فنية ديمقراطية تغذيها الحكومة وتجد جذورا دائمة فى الحياة العامة الامريكية · فقد كانت هناك هجمات لا تنقطع على المشروعات فى الكونجرس الامريكى مع وجود محاولات غير مباشرة لقتل المشروعات الفنية بقطع الميزانية عنها · وقد ظل اتحاد الفنانين يواصل الكفاح ضد اضطهاد الفنانين ومنعهم من تنظيم أوجه نشاطهم · لقد حارب الاتحاد وكافح من أجل مستوى أحسن لمعيشة الفنانين ولاستصدار قانون اتحادى للفنون يقر بأن الفنون هى جزء ضرورى من الحياة الاجتماعية الديمقراطية · وفى ديسمبر ١٩٣٦ ألقى القبض على ٢١٩ فنانا فى نيويورك وضرب بعضهم بوحشية لاحتجاجهم على استبعاد ألفى فنان من المشروع والتهديد بتصفية المشروع كله · وفى عام ١٩٢٩ جاءت الضربة أخيرا · فقد أجاز الكونجرس الآمريكى مادة تشريعية خاصة بوأد مشروع المسرح فى الحـــال · وعرقلت الفن والموسيقى والكتـــاب والسجلات التاريخية والمشروعات الثقافية الاخرى التى أعدتها مصـلحة الأعمال المتقدمة وأحالتها الى الولايات مع معرفة أن هذا يعنى تصنيعها مقدما· ومن أشد أشكال الاضطهاد طرد جوندولين بينت من عملها كرئيس لمركز هارلم التابع لمصلحة الأعمال المتقدمة حيث كانت معلمة محبـــوبة الشعبين الزنجى والابيض · وعندما جاءت التصفية أخيرا فى السنوات الاولى للحرب العالمية الثـانية برزت فى المقـدمة جميع مشاعر الكراهية والاحتقار للفن · فقد وضعت اللوحات ورسوم الحوائط فى المخازن · وقد بيعت أخيرا بالوزن للتجار الذين يتجرون فى الخردة كـ « فائض » كبير · وقد تمكن بعض الفنانين من تتبع أعمالهم وأعادوا شراءها وهكذا أنقذوها · كما أنقذ تجار بعض الأعمال · ولكن كانت هناك على العموم خسارة مخيفة لفن الامة ونهاية أليمة لما كان قد بدأ بمثل هذا الامل القوى ·

وفى أسلوب هذه الفترة ، نجد تيارين رئيسيين : التيار الاول يعمل وفق شعار رابطة « الثمانية » الموجودة فى السنوات الاولى للقرن : فمثلا ، نجد شالس بورشفيلد يرسم مناظر طبيعية وشوارع المدن الصــــغيرة بشعور كله حنين وعزلة وحزن ، ومع هذا فهو جمال وشعور أصيلان بأن هذا الرسم هو مصل الحياة الامريكية · ولقد رسم ادوارد هوبر المقاهى والبيوت المهجورة القديمة ودهاليز المسارح بشعور انسانى أصيل اذ كان التأثير أيضا متجها الى وضع تناقض درامى للضوء والظل أو وجهة نظر أخاذة · وقد رسم الاخوة سوير ــ برغم اختلاف الواحد عن الآخر ــ سواد الشعب فى المدينة فى حياتهم ومشاغلهم اليومية · وعلى حين أن أعمالهم

لم تتناول الموضوعات والصراعات الاجتماعية الكبيرة فى العصر ، فانهـا رسمت سواد الشعب برقة وعذوبة وانسانية اعترف بها الناس على أنها طريقتهم فى رؤية جيرانهم ·

والتيار الآخر كان عليه أن يتبنى « الثورة ضد الواقع » التى تنادى بها الطليعة لخلق « عالم مرسوم » قبليا a. Pirori ب « قوانينها » الخاصة المتعلقة بالخط واللون والتى اتجهت بالضرورة الى أن تكون تصميما زخرفيا سطحيا أو تكوينا تجريديا أو تشويها تعبيريا : فقد أدخلت هذه الثـورة الواقفة ضد الواقع فى هذا « العالم المرسوم » أشياء من العالم الواقعى ولكن بتطابق ضرورى مع قوانين هذا التيار التعسفية · فمثلا ، نجـد مارسون هارتلى يرسم تبسيطا بدائيا للغابات والجبال والبحيرات والحطابين والصيادين ولا تزال لوحاته شأنها شأن اللوحات التى رسمها جون مارين بالالوان المائية ــ بها شيء من عين التفتت للطبيعة · وقد وضع ستيوارت ديفيند ــ بطريقة أكثر سطحية وضحالة ــ أجزاء من الحياة الامريكية فى تصميم مسطح مثل صورة لمتاهة · ووضع كارل ناتس أجزاء من الحياة الامريكية المماثلة فى خط متفجر وأنموذج فراغى ثائر · وقد استخدم روبرت جوائمى نماذج مبسطة ورسم أسطحا زخرفية فيها نجد الموضوعات تموج بحياة الاضطهاد التى يعانى منها الشعب الزنجى فى الجنـــوب · أما بن شاهن الذى عمل مع ريفيرا فقد استخدم الخط الحساس ذا البعدين لتصوير الناس ووراءهم أرضية تميل الى أن تكون واقعيـــة وذات ثلاثة أبعاد ، كما حول هذا الاسلوب للموضوعات الاجتماعية القوية كمـــا فى مجموعة لوحاته عن القتل الشرعى لساكو وفانزيتى · ولقد لجأ جاك ليفين الى الرسم التشويهى التعبيرى ليبث فيه فظاظة ووحشية القـــوم الذين ينمون غفاهم على حساب بؤس الآخرين وهذا التأثير يرجع الى الخط الممتد بالألوان الفنية وان كانت كئيبة والى التلاعب المثير بالأضـــواء والظلال والشعور بضخامة الشخوص المرسومة · ولقد نقل يعقوب لورنس مثـل هذا « العالم المرسوم » الى مجال القص الملحمى · كما استخدام خطـــا مبسطا فى الرسم ، ويبدو الرسم كما لو كان سطحا مسطحا وتبـــدو الشخصيات كما لو كانت قد قدت من الورق · ومثل هـــذه التطورات لموضوع ما من الموضوعات كما فى لوحات «افتتاحية عيد جميع القديسين» و « جون براون » و « هجرة الزنوج » و « هارلم » تلتقط حركة الحياة الاجتماعية وتقدم عرضا موضوعيا لقوى الانسانية فى وقوفها ضد الجور ·

ويمكن أن يقال ان الفنانين ذوى العقلية الاجتماعية فى فترة ١٩٣٠

قد استكشفوا حدود امكانيات المزاوجة بين الموضوعات المستمدة من الحياة القومية وصراعات الحياة الواقعية لدى الناس والاسلوب المتولد من رفض الواقعية • ولقد كانت أعمالهم – مع الحركات المماثلة فى الادب والمسرح – هى التى أعطت تسمية لهذه الفترة حيث تعرف باسم « الثلاثينـــــات البروليتارية » وهى فترة يحب أساتذة الفن والنقاد الرجعيون أو الخائفون اليوم أن يمحوها من الذاكرة •

وقد أثار تقدم هـــذا الفن عقبة لا يمكن محوها الا باعادة التفكير الكامل فى طبيعة « الفن الحديث » فقصور الأســلوب القائم ، على أولية السطح الملون الزخرفى أو الرموز والتشويهات الذاتية قائم فى أنه غير عادل بالنسبة لجمال الحياة الانسانية الطبيعية وغناها الحسى • والأكثر تدميرا من هذا أنه غير قادر على تناول الانسان ك « ذات » وكـ «موضوع» فيرسم التنوعات بين الناس فى الحياة الواقعية وعمقها النفسى والانســانية التى يشتركون فيها • ومثال على هذا النــوع الأخير للفن أعمال شارلس هوايت الذى صور الشعب الزنجى منذ البداية برقة ، وعندما ازداد ابتعاده عن أساليبه الأولى ازداد تصويره للناس على أنهم بشر يمكن المرء أن يقرأ فى وجوههم صعوبات الحياة ومشقاتها كما يمكن أن يقرأ الكرامة والقــوة والجمال • والمشــاهد يستطيع أن يشــعر بأنه يعرف هؤلاء الناس وأنهم الى قلبه • ومن جهة أخرى ، عندما تكون الأساليب رفيعة أو زخرفية أو ذاتية أو عندما تكون هناك تشويهات فى الرسم وتطبق على الانسان – مهما كان القصد – فالنتيجة هى أن الانسان يبدو – لا محالة – أحادى الجانب ولا يبدو كالانسان الذى يعرفه الناس ويظهر وكأنه انسان قادم من عالم غريب وعجيب • والفنان الذى يستخدم مثل هذا الاسلوب لا يستطيع أن يخاطب الناس كواحد منهم • انهم لا يشعرون بأنه يعرفهم حقا •

وربما يمكن طرح المشكلة خير طرح اذا ناقشنا أكثر هذه المجموعة من الفنانين موهبة وهو فيليب ايفرجود • انه عملاق فى الشجاعة الكبيرة التى أثار بها فى فنه معظم المشكلات الاجتماعية المتحدية الآن وتنوع الموضوعات فى أعماله والقوة فى جعل كل لمسة فرشاة فى الرسم تقنع أشد الاحساسات توترا • لقد تناول موضوعات مثل حياة عمـــال المناجم ومشيدى الطرق وتعاسات المتعطليم والفقراء فى الأحياء القصيرة ، كما تناول أشكال الرعب والخوف من المحاكمة بلا قانون ، ووحشية الحرب ، ولا انســانية الذين يرفلون فى النعيم بنيما الآخرون الذين من حولهم يقاسون ويعانون • كما صـــور عذوبة وهشوشة الأطفال وشـجاعة الأبطال المعادين للنازية فى معسكرات الابادة • وعنـدما يهـاجم شرا فانه يدمره • وهو ليس على

الاطلاق واحدا من أولئك الذين يعطون « منطقا » أو « نظاما » لأعمالهم ممن يستبعدون نبرة حياة ان كانت لا تتلاءم مع الأسلوب المتأنق أو النموذج الدقيق (ويعرف هذا عند النقاد بأنه « استخراج النظام من الفوضى » أو « البحث عن القيم الروحية ») غير أن مايكرهه أو يحتقره أو يشفق عليه فى أعمال يظهر أقوى مما يحبه • والتشـــويهات التعبيرية للخط واللون المبالغ فيه عن عمد لا تخلق « انفعالات » بسيطة ، بل تخلق ذاتية عميقة• والناس الذين يحترمهم ويحبهم يبدون فى صور تشوهها مخاوفه وكربه وتولدها قوى مدمرة يراها من حوله • انهم لا يتبينون أنفسهم • وهكذا نجد أن فنه الذى ينفذ الى تاريخ البلاد فى عصره بعمق وشمول أكثر مما عند أى فنان آخر يفتقد الفرح فى الحياة والقوة الجمعية والمحبة والتعاطف بين عامة الشعب وهى القوة المضادة لهذه التدميرية •

فى عام ١٩٣٧ رسم بيكاسو فى باريس الصورة الحائطية «جيورنيكا» التى تلخص بطريقتها المشكلة نفسها • انها بيان تاريخى عن مسئولية الفنان الاجتماعية فى عصر تهدد فيه الفاشية الحياة والثقافة الانسانيتين جميعا • وهى تعرض وحشية أولئك الذين قذفوا شعب المدينة الأسبانية بالقنابل ، غير أنها لم تستطع أن تبين شجاعة وقوة الشعب الجمهورى الذى حارب ضد مثل هذا العنف المخيف وذلك بسبب نظرتها الخالصة للفن فى تلك السنة كان العالم المرتعب يعد ضرب الرجال والنساء والأطفال العزل بالقنابل عملا ارهابيا لايستطيع أن يرتكبه الا ارهابى، بل هو عمل اجرامى أكثر من الحرب نفسها • لكن فى الخمس عشرة سنة منذ ذلك الوقت ظهر تكرار مخيف للمدن التى ضربت بالقنابل فنجد : وارسو ، روتردام ، كوفنترى ، لندن ، لينينجراد ، هيروشيما ، ناجازاكى وأخيرا حدا مدن شمال كوريا التى تحولت الى أنقاض أو أحرقت بقنابل النابالم • وفى عام ١٩٤٧ فى العام نفسه الذى أذاع فيه بيكاسو بيانه القوى عن مسئولية الفنان الاجتماعية ، تكونت جمعية الفنانين التجريديين الأمريكيين لتأكيد عدم مسئولية الفنان وعدم اكتراثه بالطبيعة وبرفاقه من البشر وبأى شىء سوى ذاته والرسم • وهكذا ولدت «الأكاديمية» الجديدة • وقد أصبحت هذه الأكاديمية فى هذه الخمسة عشر عاما ــ كما أشار جون اى•هـ•بور(٢٤) John I.H. Baur الحركة الفنية « السائدة » فى الولايات المتحدة • وبطبيعة الحال لا يعنى هذا أنهـا تمثل أذواق ورغبات الغالبية العظمى للشعب الأمريكى أو المصالح والمشاعر الحقيقية لغالبية الفنانين •

---

(٢٤) ج • اى • هـ • بور : « الثورة والتراث فى الفن الامريكى » كامبريدج ، ١٩٥١ ، ص ٩ •

وتكمن القوة القائمة وراء هذه الحركة فى تأييد المتاحف ذات النفوذ وفى مجموعه من تجار الفن الذين يؤكدون لزبائنهم أنهم حتى لو لم يكونوا يحبون هذا الفن فانه «عبقرية المستقبل» ومن ثم فهو استثمار مضمون كما كان الحال مع رمبراندت ، وتكمن هذه القوة أيضا فى المدارس الفنية حيث يجرى التعليم فى القالب على أيدى هؤلاء الرسامين التجريديين أنفسهم ، وفى الصحافة التجارية حيث حل نقاد المدرسة الأكاديمية الجـديدة محل نقاد المدرسة الأكاديمية القديمة ٠ فقد أقنع هؤلاء النقاد أنفسهم بالوصف التفصيلى للرسم خطا خطا بالعبـارات الغامضة مثل «لغة الشكل الخالص» ٠٠ والقوى الحدسية الغامضة لروح الانسان » ٠٠ ولقد أذاب اينستين الواقع و «لقد كشف فرويد عن دوافع التفكير اللاشعورية » ٠ وخير مايدل على هذا النقد الجديد مقالة كتبها الناقد الانجليزى اريك نيوتن فى صحيفة «نيويورك تايمز» فقد بدأ المقالة بالقول المبتذل الذى تردده نظرية الفن الحديث من فن ٠٠ تفاحة من رسم سيزان أعظم فى نتائجها فنيا من رأس الأم العذراء التى رسمها رافائيل ثم يواصل مقالته بهجوم متصل الحلقات على فن الاتحاد السوفيتى لأنه أعطى شعبه « تربيته ومعدة شبعى وابتسامة راضية » ولأنه جرؤ على أن يجعل أرضه وتاريخه وشعبه بصـــفة خاصة الموضـــوعات الأولية للفن بدل أن يملأ المتاحف والمعارض والأبنية العامة بلوحات لاشىء فيها سوى التفاح ٠ ثم كتب : « لقد وقف الانسان دائما مذهولا ومنعزلا وسط كون لا يسبر غوره ، ومن نفسه خرجت سلسلة من الصيحـات المحيرة الصغيرة ٠ وهذه الصيحات هى أعمال فنية وسيفضى الأمر أكثر من أيديولوجية يصوغها الانسان ليخمدها وهكذا لما كان المجتمع الانسانى قد حصل على المعرفة الخاصة بكيفية السيطرة على الطبيعة الى مدى لم يكن من الممكن تصور من قبل والتى يمكن بها محو المسغبة والبطالة والحرب نفسها من الشئون الانســـانية فان النـاس يجب أن يقال لهم أنهم لا يستطيعون أن يعرفوا شيئا وأنهم عاجزون وأنهم لا يستطيعون الا أن يعيشوا « مذهولين ومنعزلين » ولا يستطيعون الا أن يطلقوا « الصيحات المحيرة الصغيرة» ٠

ومركز الأكاديمية الجديدة هو متحف الفن الحديث بنيويورك ٠ لقد تأسس فى عام ١٩٣٩ وتبدو قائمة أمناء المتحف كما لوكانت قائمة لأسر البنوك والصناعات الكبيرة ٠ لقد بنى المتحف مكانته فى البداية على

(٢٥) صحيفة « نيويورك تايمز » ، ١٩ اكتوبر ١٩٤٧ ٠

جمعه للفن الفرنسى فى أواخر القرن التاسع عشر ثم تحول الى بيكاسو و لتكعيبيه والدادائية والسوريالية • وقد تحرك فى الخمس عشرة سنة الاخيرة كثيرا ليؤثر فى الفنانين الامريكيين • وقد بسط نفوذه من خلال السياح الذين يجـــذبهم اليه ونشره الكتب والنشرات ومعارضه المتنقلة وارتباطاته بالمدارس المتاحف فى العالم وتعاليمه الفنية وللمكانة والاموال التى يسبغها على الفنانين المختارين الذين يرعاهم وينمى مواهبهم •

ومن بين الفنانين الذين ساعدهم على الصمود السريع : روبرت فدرول وموريس جـــريفز ومارك روثكـو وجاكسون بوللوك ووليم بازيوتس وماريك توباى وتيودور ســـتاموس ووليم كونتج وكليفورد ستيل • وبرغم أن هذا الفن ـ وهو يقلد «الاساتذة الكبار» شأن كل فن أكاديمى يعتمد فى أسلوب ونظريته اعتمادا كبيرا على الفن الأوربى فى القرن العشرين ، الا أنه يمثل خطوة جديدة نمطية خاصة بعقلية متحف الفن الحديث • فقد ربط معا التيارين اللاواقعيين الأوربيين التيار الاول هو التيار «الموضوعى» أو «العينى» الذى لايشغف بشىء سوى «الفراغ» والخامات والاسطح ، والتيار الثانى هو التيار «الذاتى» تيار رموز الأحلام انه ينتج درامات من الخط أو الاشكال الضبابية أو الأشكال الهندسية المتكررة بايقاع والتى تبدو فيها الأشياء الحقيقية على شكل لمحات ضبابية وهذه الرسوم توصف بأنها «ذكريات قديمة» تصفى من خلال «اللاشعور» كما أن هذا الفن قدطهر التيارات الأوربية من الضحك والشجن المستهزئين اللذين جعلا بعضا من هذا الفن برغم عقمه المخيف ـ يبدو وهو يهز ثقة النفس فى المجتمع البورجوازى • ففى هذا الفن الجديد لانجد شيئا من حزن جورجيز رووالت أو الضحكة الســاخرة الدالة على العقم عند بول كلى وماكس ارنست أو الصور الخيالية الشعبية الغريبة والمليئة بالحنين عند مارك شاجال أو اللمعان الزخرفى أو الرسم الزخرفى الموجود جزئيا فى الحياة الواقعية عند مايتيس • كما أن متحف الفن الحديث قام باقناع الشركات الحديثة أن هذا الفن يمكن أن يكون ذا فائدة حقيقية لهم • ولهذا أعلن فى اعتزاز أن رساميه قد حققوا الوظيفة والوضاءة بتقديم « نظرة جديدة » لمناضد المقاهى وأجهزة الراديو وستائر العرض المسرحى وفناجين الشاى وزجاجات العطور والاعلانات اللاصـــقة الكبيرة وفى الحقيقة نجد أن الوظيفة الرئيسية للاعلانات الحديثة هى جـذب العـين وتخدير العقل وبث اسم جذاب فى «اللاشعور» •

انه فن ضبابى ذلك الذى يقصد أن ينشر ـ كما تنشر نظريته ـ

الاعتقـــاد فان العـالم لايمكن أن يعرف دومـــا وان البشر ون البشر لايستطيعون أن يكونوا صلات معقولة بين بعضهم البعض • وهذا الفن يستخدم المهارات ، لكنها مهارات سهلة لاتتطلب صفات القلب والعقل واضطراد احترام الحيـــاة وكل مايتطلبه هو اليد والعين • ولا يستطيع الناس أن يحبوا هذا الفن ، لانه يقول بجلاء انه لايكن أى حب للناس • والخاصية السائدة للفن والنظرية هى خاصية التمركز حول الذات • ويبحث الانسان عبثا فى العبارات التى أوردها الفنانون فى قـــائمة « الخمسة عشر » التى عرضها متحف الفن الحديث فى عام ١٩٥٢ عن أية اشارة الى الوعى من جانب الفنانين من أن هناك بشرا آخرين فى العالم نفسه • وبدل هذا كتبوا على النحو التالى : ستل المطالب الخاصة بالتواصل مع الناس هى مطالب وقحة وغير مقبولة » بازيوتس ان ما يحدث على قماش اللوحة لا يمكن التكهن به وهو يبعث الدهشة فى » ، فى ليبولد — « برغم أن القول تبدو قديما الا أننى لا أزال أؤمن بالفراغ » ، جلاسكو ان رءوسى التى أرسمها ربما هى مناظر طبيعية ومناظر الطبيعة ربما هى رءوس » وندد روثكو ب « الذاكرة والتاريخ أو الهندسة » ووصفها بأنها عقبات فى وجه الفنان بمعنى آخر يندد بالمعرفة الانسانية •

وربما يجد عضو مجلس الشـــيوخ ذو العقلية الفاشية حتى الآن ديماجوجية مفيدة فى الهجوم على «الفن الحديث» • والدرس الحقيقى الذى يجب استخلاصه من أمثال هذ الهجمات ، مثل هجمات هتلر ، هو أن يجد أرضا أكثر ثباتا عن أرض « اللاشعور » لكى يظل حيـا والموقف متشابه فى الحيـــاة الثقافية حيث استسلم فريق من الاساتذة والكتاب للرجعية الماكارثية وأسلموها تكاملهم الثقافى ، كمـا ازدادت الصيحات الفاشية «فليسقط الأساتذة والمثقفون» غير أن شكلا جديدا اللاعلمية يحاول اليوم جاهدا أن يبين للفاشيين الذين يشبهون صيادى السحرة أنه لا خوف على الاطـــلاق من الفن التجريدى • ومثـال على هـذا مقال بعنوان : « هل افن الحديث شيوعى ؟ » لألفريد هـ• بار مدير متحف الفن الحديث •

يشير بار باتهام الى أن الروس يفخرون بصورهم التاريخية القديمة التى حدث عرضا ان صورت شجاعة سواد الشعب وقوته • ويفضلون الواقعية على التجربة • ومن ثم يتضمن هذا ان د•س•ميللر (تسرفا)

«خمسة عشر أمريكيا» نيويورك ، ١٩٥٣ صفحتا ١٢ ـ ١٣ (٢٧)صحيفة «نيويورك تايمز» ١٤ ديسمبر ١٩٥٢ الأمريكى الذى يجب أن يشاهد لوحة ترومبول : «معركة تل بنكر» والذى يفضل هومر وبايكنزوسلون على الدرامات والمستطيلات الحديثة هو فى نظر بار ٠ انما يسير على نهج الأذواق الروسية فى الواقع ٠٠ ويرتب على هذا أنه يصبح واجبا وطنيا تأييد وشراء الفن التجريدى لان الروس ضده ٠

ومجادلات بار مجادلات غير أمينة نظرا لأنه يساوى بين حركة الواقعية الاشتراكية فى الاتحاد السوفيتى وتنديد هتلر « بالنزعة المحدثة » فى ألمانيا النازية ٠ ويشبه هذا ، المساواة بين انسان يصيح ٠ «تقدموا للأمام» وانسان يجذب الناس الى الوراء على أساس أن كلا الشخصين ضد الوقوف والجمود ٠ وهناك تجاهل للحقيقة التى تذهب الى أن نظريات «الشكل الخالص» و «اللاشعور» تترك الفن عاجزا لكى يحارب الهتلرية ٠ ولما تحقق لهتلر ما يريد لم يعد بحاجة اليها بعد ذلك ٠ فالفن الذى بلاجذور فى الناس كان هدفا سهلا لديماجوجتية ٠ ان ما قصد اليه هتلر حقا هو الاطاحة بالتيارات المتجهة الى السخرية المعادية للحرب وجنى الارباح الباهظة والتى بدأت تظهر فى الفن الالمانى فى سنوات ١٩٢٠ بل كان يهدف أكثر الى القضاء على الحياة الفنية الألمانية كلها ٠ فلم يظهر أى حب للاعمال الواقعية المحفورة فى الخشب التى أبدعها فرانز ماسريل أو والأعمال القوية المطبوعة لكات كونفتر التى تكرم عمالها اليوم فى الاتحاد السوفيتى ٠ ولقد توقف الفن فى ألمانيا عمليا اللهم الا من أجل تصوير الفحش وتأليه النزعة العسكرية وتصوير هتلر فى صورة محارب يرتدى حلة حربية من حلل العصور الوسطى ٠ وكان الشباب يتعلم «الوصول الى البندقية» عندما تذكر هتلر «الثقافة»٠

والاتحاد السوفيتى اليوم هو واحد من الدول القليلة التى يعد الفن فيها ضرورة لاكماليات فجميع الأبنية العامة مزينة باللوحات والتماثيل ومثال ذلك النوادى والمصانع وأبنية والمزارع الجماعية وجميع الأماكن التى يتجمع فيها الناس ٠ وتزدان الكتب بالتصوير بطريقة لانجدها فى أى مكان آخر وثروات الحرف والزخرفة والبنيان الضخم التى كانت تبنى بها الكاتدرائيات والقصور والمقابر والمعابد أصبح يبنى بها الآن محطات توليد الكهربا على القنوات والسدود وعلى الأماكن التى

---

(٢٧) د ٠ س ٠ ميللر (قسرفا) : « خمسة عشر أمريكيا » نيويورك ، ١٩٥٣ صفحتا ١٢ ـ ١٣ ٠

يرحل اليها يوميا ملايين الناس مثل متروموسكو الذى أثنى عليه المهندس المعمارى الأمريكى البارز فرانك ليود رايت ان الفنانين هم ناس مكرمون والحاجة الى أعمالهم أكثر مما يستطيعون أن يقدموه ، وأعمالهم تناقش جهرة • وقد كتب فرانك ليود رأيت عام ١٩٢٧ عن المهندسين المعمارين فى الاتحاد السوفيتى •

من ذلك الذى يستطيع أن يمنع نفسه عن بحث مثل هؤلاء الزملاء الأحرار ذوى القلوب الكبيرة ؟ •• لاتوجد سوى المنافسة الودودة بينهم ولماذا يوجد شىء آخر خلا التعاون المطلوب ؟ ان الجوائز العالمية لا تستطيع أن تنفعهم • انهم مستقلون اقتصاديا ويعملون من أجل الحياة وكذلك الذين يحبونهم • ونجاح الواحد لايؤذى أحدا آخر ولا يكون سوى علامة طريق لزملائه • لقد انتزع الحقد من المنافسة • ولايوجد اذلال فى هزيمة اليوم لان فشل اليوم يمكن تعويضه بانتصار الغد • والطريق مفتوح • و « غدهم » هو اليـــوم بمعنى أن الابد هو الآن • وستشعر بهـذا اذا ما تحدثت معهم » • (٢٧)

لقد كان لدى الاتحاد السوفيتى فى سنوات ١٩٢٠ تياراته «الثورية» التى «محت الواقع» رأى أصحاب النزعة التكوينية Constructivists وأصـــحاب نزعة التحليـــق والتـــجريد من الواقـــع suprematics من أمثال ماليفتيش وليسيتزكى وكاندنسكى وبفسنر وجابو • ولكن مع اتساع وتعميق الحياة الثقافية ومع بناء الاشتراكية انفتحت المناقشة المثمرة حول أفضل الطرق التى يمكن أن يلبى الفن حاجات الشعب وما هو أفضل دروب تطوره • لايوجد «مرسوم» بما يستطيع الرسامون أن يفعلوه أو مالا يستطيعونه • لكن كان من الواضح والحاجة الى الفن تنمو فى الحياة العامة ، انه ما من انسان يستطيع أن يقنع الناس بأن دوامات الخط هذه أو الاشكال الهندسية هذه يمكن أن يكون لها أى جمال أو معنى أو محتوى انســـــانى أو علاقة بحيـــاتهم • وهذا الفن كان بالفعل فنا ضحلا بصرف النظر عن مصطلحات مثل (السيطرة الروحية » أو «الارشاد الكونى» •

أما بالنسبة للزخرفة والاحساس بـ «الخامات» فان تراث الحـــرفية الفنية الشعبية (٢٨) ف • ل • رايت « سيرة ذاتية » نيويورك ، ١٩٤٣ صفحتا ٥٥٠ ــ ٥١

---

(٢٧) صحيفة « نيويورك تايمز » ١٤ ديسمبر ١٩٥٢ •

(٢٨) ف . ل . رايت : « سيرة ذاتية » نيويورك ، ١٩٣٤ صفحتا ٥٥٠ ــ ٥١

التى تدعمت فى الاتحاد السوفيتى بشكل لم يحدث فى أى مكان آخر ، زودها باحساس وثراء بحيث لايمكن أن يضـــاهيها أى انتـاج للمدارس التجريدية المحدثة ٠ وما فعلته المناقشة هو أنها عرضت على الملأ المزاعم الحزقاء التى ينادى بهـــا هذا الفن التجريدى الذى لايزال يخيف عددا كبيرا من الفنانين الشبان فى الولايات المتحدة الامريكية ، ألا وهو أنه الفن الوحيد الذى هو حقا «جديد» و «معاصر» وان أى فنان يحاول أن يلتقط باللون الحياة الاجتماعية الواقعية التى يراها من حوله انما يسقط فى هوة التخلف الموئس ٠ وأولئـك الفنـانون من أمثـال كاندنسكى وجابو وبفسنر الذين قرروا أنهم يستطيعون أن يجدوا ترحيبا أكثر حرارة فى مكان آخر «هربو» بالعملية البسيطة نفسها التى أعلنوا بها رغبتهم فى الرحيل ، وقد رحلوا ٠

لقد حقق الفن فى الاتحاد السو فيتى شيئا باهرا فى ثلاثين عاما ولاتوجد دولة أخرى غير دولة الاتحاد السوفيتى استطاعت فى مثل هذه الفترة القصيرة أن تقوم مثل هذه الصورة الشاملة لنفسها فى الفن : جبالها وطرقها المائية ومزارعها ومصانعها ودمارها بسبب الحرب ثم اعادة بنائها ثم أهم شىء النـــاس وهم يحيون ويتغيرون ٠ ومن الواضح من خلال العديد من انتاج الاتحاد السوفيتى أن مدارسبـــه الفنية أنجبت أساتذة كاملين لتراث حرفتهم ، وهو تراث تقوم المـــدارس الفنية فى « الغرب » بتدميره وهى خسارة للغرب نفسه والفن السوفيتى لايزال يتحرك ويتغير وينقد نفسه ٠ والمبادىء التى يحاول بها الفن السوفيتى أن يكون «فن المستقبل» تتبدى فى مقالة كتبتها مثالة شهيرة هى ف٠ موخنيا V. Mukhina

ان فن اليوم سوف يحكى فى المستقبل البعيد عن محبة الشعب للحرية والسلام والعمل الشريف وكراهيته للجور ٠٠٠ وبعض الفنانين ٠ ينظرون الى الحياة كما لوكانت طبيعة صامتة ويعتبرون هذا النقل الدقيق الفوتوغرافى للبيئة فى الحياة اليومية دليلا على الواقعية ٠٠ والحالة النفسية التى يتم البحث عنهـا ويتم تثبيتها فى العمل الفنى تكشف عن العالم الباطنى والانفعالات ولاتكشف عن أفعال الانسان ٠ ويكون العمل الفنى ناجحا اذا صور حالة الروح الانسانية خـــلال العمل ولم يكن مجرد تصوير للعمل نفسه» ٠

---

(٢٩) مجلة « الادب السوفيتى » العدد العاشر عام ١٩٥٢ موسكو صفحات ١٣٧ – ٤٥ ٠

وقد لايرى الفريد بار ان مثل هذه المبادىء تفضى الى فن جميل أو أن الانسان يمت الى الفن . غير أن الامانة والذوق المشتركين يقران بانسانية مثل هذه المبادىء وتشجيعها العميق واحترامها الاصيل للفن نفسه .

ما هو الفن الامريكى ؟ فى سنوات ١٩٣٠ حاول عدد كبير من الفنانين أن يطوروا ما ظنوا أنه أسلوب « أمريكى » وحاول بعضهم ببساطة أن يبث فى عمله الزاهى مادة موضوع بهية تعلن عن لونها المحلى «الامريكى» وهكذا رسم ريجنالد مارش وبول كادموس جماعات الناس فى البلاجات و فى الاحياء الفقيرة ولكن كما لوكانا ينظران الى حيوانات غريبة فى حديقة للحيوان . فلم يقدما أية لمحة فهم للشعب الحقيقى الذى يرسمونه وأفراح الناس ومخاوفهم ومشاعرهم وتشاركهم فى العواطف مع الآخرين . وقد انعكست ضحالة فكر الفنانين فى التقليد المتكرر الاسلوبى الذى يعطى لكل موضوع الخط المضطرب نفسه والاضاءة المتقعة نفسها .

وقد استطاع جرانت وود Grant Wood أن يلتقط بمستوى أرقى صفة ساخرة أصلية فى فنه كما استطاع أيضا أن يلتقط لمسة رقة فى الناس كما فعل سنكلير لويس فى روايتيه « بابيت » و « الشارع الرئيسى » غير أنه مال الى رسم الطبيعية كما لو كانت مستقطعة من لوح معدنى ورسم شارلس شيلر الجسور والمصانع والآلات وتلك «الأشياء» النمطية التى هى من خصائص أمريكا فى القرن العشرين ولكن مجردة من الناس ومبسطة تكاد تصل الى النماذج الهندسية كـ «فن خالص» خال من الانسانية أو أى شعور بحركة الحياة . وهكذا نجد الواقعية وقد صارت خرافية وتجردت من التفكير عن الحياة والتعاطف الانسانى قد استحالت الى طبيعية وهذه بدورها تحولت الى الشكلية أو الصورية ليست الشكلية شكلا جميلا بل هى عدوة الشكل فى الفن انها سيادة التقنيات الأسلوبية والتكرارات الآلية واستغلال الخامات وقد تقنعت كشكل . أنها فن تجرد من محتوى التفكير فى الحياة الذى يقدم الشكل وهو يحدد الشكل الموضوعى للعمل الفنى .

وقد أطلق الناقد توماس كرافن فى سنوات ١٩٣٠ ، وهو يتحدث بطريقة نمطية خاصة بالبورجوازية القومية ، صيحة « فلنعل شأن الفن الأمريكى » كما لو كان تاجرا يصيح « لنشتر السلع الأمريكية » لقد

ضب باللعنات المقذعة على كل شيء « أجنبى ». وخاصة المدرسة الفرنسية والفن المتأثر بها واعتبرها « تلاعبا أجوف » و « تتابعا للطقوس الخيالية » و « عبث متجمع للأسواق التى تتاجر فى العدد والآلات » ومثل هذا الطعن قد أفاد تماما فى محاولة تدمير السوق المنافسة وبناء سوق للرسامين « الامريكيين » الخاصين الذين كان يرعاهم . ولكى ينقى نزعته الأمريكية من أى دنس ممكن قد يحتوى الطبقة العاملة ، فقد ظل محافظا على مهاجمة الشيوعية الحمراء والتنديد بمشروعات مصلحة الأعمال المتقدمة « كعمل بيوقراطى » . وعلى الفنانين الأمريكيين ألا يظهروا اهتماما بالحياة الواقعية ، حياة الشعب الأمريكى « ان الفنانين اليوم محاصرون بفكرة المعانى الاجتماعية ، وهى فكرة أفقدت اتزان عدد كبير من الفنانين الشبان » ووجد فى البراجماتية أداة رجعية مفيدة وجعل منها خاصية قومية ودعا الامريكيين الى ضرورة عدم التفكير فى العالم الذى يعيشون فيه كما دعاهم الى ألا يعرفوا أى شيء عنه « فالأمريكيون أكثر اهتماما بالأشياء ـ الجهاز الموضوعى للحياة من الأفكار » (٣٠) .

ولا يمكن لفن أصيل للأمة الأمريكية أن ينشأ اليوم الا اذا عارض القومية المتعصبة الضيقة الأفق . ولما كانت الامة نتاجا تاريخيا فان على الفن أن يصور تاريخ الأمة . يجب أن يفهم صراعات القوى والكفاح من أجل الديمقراطية التى من خلالها يتحرك هذا التاريخ . ان حب البلاد هو حب شعبها ويجب أن يضم بصفة خاصة الطبقة العاملة التى هى أكبر قطاعات الشعب من ناحية العدد والتى يشكل عملها الارض ويقدم انتاجها . ويجب أن يجسد هذا الفن الازدهار المتنوع للثقافات القومية العديدة التى تعمل معا فى البلاد .

ان فنا قوميا حقيقيا لأمريكا الحقيقية يجب أن يواجه مهمة فضح « العدو من الداخل » بغض النظر عن قوته التى تعرى الشعب وتدوى من أجل أرباحه الأنانية. يجب أن يعرى القوميين العنصريين المتعصبين الذين لا يرون فى أفراد شعبهم سوى دمى للحرب والذين يثيرون الكراهية للشعوب الأخرى كما يجعلون جماعة قومية تقف ضد أخرى حتى تستغلهما بطريقة أفضل . وهذا الفن يتعلم من الشعب بأن يشارك

---

(٣٠) ت . كرافن : «مدخل» ، «كنز من الاعمال الفنية المطبوعة الامريكية» ، نيويورك ، ١٩٣٩ .

افراد الشعب حياتهم وقلقهم ويحتفظ بتاريخ الصراعات الماضية من أجل التقدم الديمقراطى حيا ، ويثقف الشعب بأن يعطيه وعيا بتاريخه الجمعى وبحياته الاجتماعية وبامكانياته • وهذا الفن يرحب بفن الأمم الأخرى ويبين بدوره كيف يكن الشعب الأمريكى ـ من خلال أشكال حياته القومية ـ الحب نفسه للشعب والعمل والآمال نفسها والتوقانات نفسها• فاذا كان هو الفن على هذا النحو فانه سيكون فنا قوميا حقا وسيكون فى تبادله للأفكار وفى صداقته مع الشعوب الأخرى ، فنا عالميا حقا • انه ينبذ الامبريالية الثقافية التى تصدر الثقافة التجارية الامريكية مثل أفلام هوليوود ومجلة « ريدرز دايجست » ومجلة « لايف » والكتب الفكاهية كسلع رخيصة للدول الأخرى على حساب ثقافاتها القومية الخاصة •

ومثل هذا الفن يستطيع ـ لتحقيق المهام المختلفة ـ أن يستخدم التشبيه والرموز والتهكم • ولكن أداته الرئيسية يجب أن تكون الواقعية القائمة على تراث الواقعيين الكبار فى الماضى • وبهذه الطريقة وحدها يستطيع أن يصور انسانية الناس كاملة والطبيعة الحقة والقربى بين الجماعات القومية العديدة التى تكون حياة الأمة • ان الفن الواقعى ـ وهو يتطلب أسلحة فنية كبيرة ـ يتطلب أيضا أن يكون الفنان شخصا ذا عقل ومعرفة وشجاعة وعمق تعاطف انسانى • وهذه هى أجرأ وأصعب مهمة ألقيت على عاتق الفن فى زماننا • وتصوير حياة الأمة الواقعية هى الدرب الوحيد اليوم الذى يمكن أن يقدم فنا أمريكيا عظيما •

ان الصفة الجديدة للواقعية فى زماننا ، وهى تختلف حتى عن أعظم واقعية نقدية فى الماضى ، هى أنها تستطيع أن تصور انسانية شعوب العالم والقربى بينها بما لم يكن ممكنا على الاطلاق من قبل ، وبأمل لم يكن ممكنـــا على الاطلاق من قبـل • ان مهاجمة الضبابية والعنصرية واللاانسانية والقوى التى تقسم الناس هى توجيه ضربة قوية ضد الحرب من أجل السلام • والصفحة الجديدة العميقة للفن اليوم ، وهى تختلف عن الماضى ، قائمة فى أن الفن يستطيع أن يقوم بأكبر دور فعال فى تغيير العالم وباحلال السلام على الارض وتطوير الشعب تطويرا لا حدود له ، ذلك التطوير الذى سيجعل السلام ممكنا •

(*) تصدر لها طبعة عربية باسم « المختار » (المترجم) •

فهرس

الموضـــوع | الصفحة

المطبعة الثقافية

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٧١/٤٥١٥